قضايا في النقد الأدبي

تأليف

ك . ك . روثفن

ترجمة

الدكتور عبدالجبار المطلبي

مراجعة

الدكتور محسن جاسم الموسوي

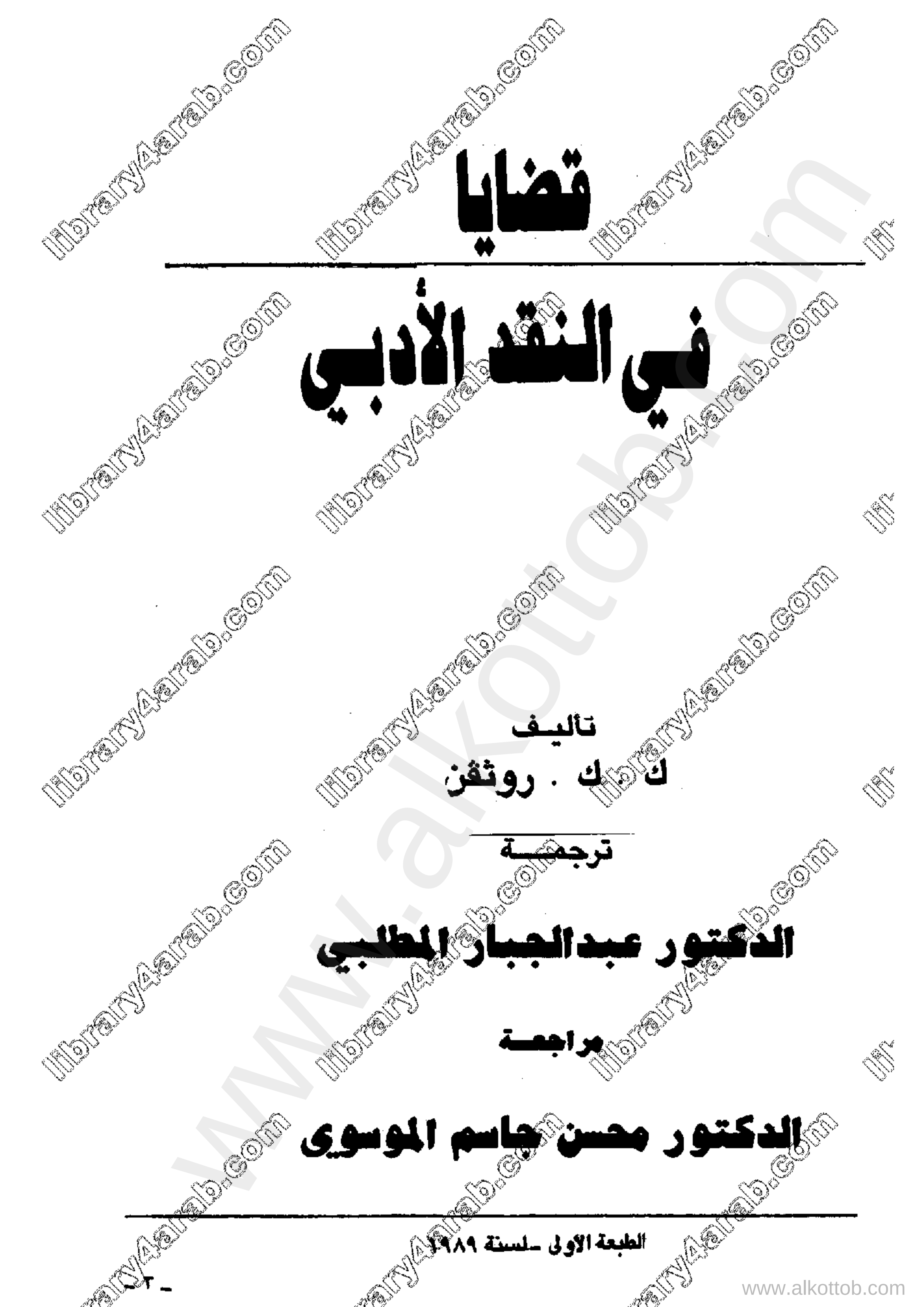
دار الشؤون الثقافية العامة

بغداد ١٩٨٩

طباعة ونشر
دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»

رئيس مجلس الادارة :
الدكتور محسن جاسم الموسوي

تعنون جميع المراسلات
باسم السيد رئيس مجلس الادارة
العنوان :
العراق - بغداد - اعظمية
ص . ب . ٤٠٣٢ - تلكس ٢١٤١٣ - هاتف ٤٤٣٦٠٤٤



قضايا

في النقد الأدبي

تأليف

ك . ك . روثفن

ترجمة

الدكتور عبدالجبار المطلبي

مراجعة

الدكتور محسن جاسم الموسوي

الطبعة الأولى لسنة ١٩٨٩

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة المترجـــم :

وكلتْ إليَّ ـ مشكورة ـ دار الشؤون الثقافية العامة في وزارة الثقافة والاعلام ، ترجمة كتاب « قضايا في النقد الأدبي (Critical Assumptions) للاستاذ ك . ك . روثفن K.K.Ruthven الذي أصدره عام ١٩٧٩ .

وبدا لي وأنا أتصفحه انه من أهم الكتب النقدية التي صدرت في الأعوام الأخيرة ، فرأيت أن ترجمته الى العربية قد تضيف الى المكتبة العربية مايحتاج اليه الأدباء والمختصون بالنقد الأدبي ولاسيما طلبة الدراسات العليا . ومما حفزني كثيراً الى ترجمته هذه الدعاوى التي تحفل بها الصحف والمجلات (والكتب أيضاً) ، في الوطن العربي مما يتصل بالنقد والنقاد ونتاج الأدباء من شعراء وكتّاب حتى ليكاد المرء يزهد فيما يرسله المتصدرون للنقد من أحكام لاتمت اليه بصلة ، وحسبك **مايُكتب** ، هذه الايام ، من ادعاء لايقوم على أسس نقدية يُصنَّف فيه الأدباء مراتب وطبقات بحسم لايقبل الجدل او المناقشة . فان كان المتصدر للنقد ليس بناقد ، موهبةً وثقافة نقدية ، فما ظنك بقيمة أحكامه في الأدب والأدباء ؟ ومع ذلك كله لايبدو انه اكتشف قصوره في مهنة لاينتمي اليها ، او وجد حاجة الى الاطلاع على نتاج كبار النقاد في الشرق أو الغرب قديماً وحديثاً . ومن هنا تأتي أهمية هذا الكتاب وأمثاله من كتب النقد التي تستقرىء النقاد وتبحث في أسس النقد وطبيعته وأحكامه ، وقد حملني ذلك كله على

ان ابذل ماوسعني من جهد لاخراجه فيما هو عليه من المحافظة على نصه وروحه . وقد ترجمت جملة مما استشهد به من شعر نظماً مع إثبات ترجمة نثرية لأغلبها بلاتصرف وحصرت كل نموذج بين معقفتين [ ] وكذلك كل عبارة ليست في النص الأصلي مما أضفته للتوضيح ، وجعلتها جميعاً هوامش دعت الضرورة الى وضعها في المتن .

ولابد لي وأنا أختم هذه الكلمة العابرة أن اشكر الأخ الأستاذ الكبير والناقد الباحث الدكتور محسن الموسوي على مراجعته أصول الترجمة برغم ماهو فيه من ضيق الوقت وزحمة الأعمال .

وأجدني ، كذلك ، مديناً بالشكر للآنسة سهيلة شفيق والأخ السيد حسام الدين محمد فوزي اللذين أشرفا على طبع الكتاب ، على مابذلاه من جهد محمود لاخراجه على ماهو عليه الآن .

والله سبحانه أسأل ان يوفق الجميع لمافيه رضاه ، انه سميع مجيب .

د . عبدالجبار يوسف المطّلبي
بغداد ـ حيّ الخضراء ٦٢٩ / ٢٨ / ٥

مقدمة المؤلف :

يستند هذا الكتاب الى حلقات دراسية « سمنارات » أديرت مع طلبة من الدراسات العليا كان حصيلهم الجامعي الأولي في اللغة الانكليزية ، وكلّهم كفءٌ في كتابة المقالات في موضوعات أدبية ، ولكن قليلاً منهم من أتيحت لهم الفرصة ليفحصوا ملياً الأسس النقدية التي التقطوها من مجموعة متباينة من المدرسين . وإخال أنّ للطلبة في كل مكان تجربة مثل تجربة هؤلاء .

ومحاولتنا أن نفهم لماذا نقول في الكتب مانقول مطمح جدير بالالتفات ، لما تخلقه المحاولة من ذوق للنظر في الأسباب التي حدت بنا الى ان نقول مانقول في كثير من الأمور الأخرى وهذا الكتاب : قضايا في النقد الأدبي ، مؤلف للطلبة الذين يودّون ان يطابقوا ، مطابقة اكثر وضوحاً ، اتجاهاتهم الخاصة بما يطلعون عليه من كتب . ولتصوير نطاق الاستجابات النقدية للادب وتنوعها ، جمعت ملاحظات جمّة (بعضها معروف مشهور ، وبعضها غير معروف ، ولكنها جميعاً وثيقة الصلة بالموضوع) في معضلات أربع متكررة في تاريخ النقد : في النشأة والصيغة (الشكل) والمعنى وقيمة مايدعى بالأعمال الأدبية . وكثيراً مافكرت ، وأنا أسير في هذا العمل ، في حلم « ولتر بنجامين Walter Benjamin » بالبقاء مختفياً وراء حشدٍ من الاقتباسات قد تسرق ، كقطاع الطرق ، قراءً عابرين مادرجوا عليه من آراء . وقد ثبت أنّ من المحال كتابة مثل هذا الكتاب . ومهمة متواضعة كترتيب الاقتباسات ، أقول حتى هذه هي عمل نقدي ، والاغراء بالمشاركة

في سرقات قطاع الطرق يدل على انه لايقاوم ، ومن أجل هذا لم أحاول أن أخفي ماأفضله في الاختيارات التي يجري استقراؤها ، وليس من كتاب يخلو من قضايا ، وأدناها كتاب يتناول تلك القضايا موضوعاً للبحث . وقضيتي الأولى هي : مع أن حجم التعليق على الأدب ضخم لكن عدد الملاحظات المتباينة التي يمكن ان تلاحظ على الكتب قليل نسبياً . وكثر مما يُعجب ومما لايُعجب مما عبّر عنه نقاد الأدب يمكن ان يجري تصنيفه في مجموعات من الأضداد مثل الأصالة والمحاكاة والالهام والصنع والوضوح والغموض وماشاكل ذلك . ومن الجدير بالملاحظة ان امثال هذه المزدوجات تؤدي عملاً مختلفاً في التاريخ الأدبي عن الطريقة التي تعمل بها في النظرية الأدبية . ففي التاريخ الأدبي تكون المركبات المزدوجة متضادة تضاداً مشتركاً وتقتضي دائماً التزاماً بأحد الضدين . فان صادف ، مثلاً ، ان كانت البراعة الفنية الواعية هي الرائجة ، فان الناس يميلون الى السكوت فيما يتصل بتلك التجارب غير الاختيارية والمكتشفات التي تأتي بها المصادفة ، التي يُهتدى اليها باسم الالهام ، ولكن ان كان المتوقع من الأديب ان يكون بوقاً للتنبؤ وأن يعرض دقائق من الجمال لايستطيع الفن أن يبلغها فمن غير المحتمل ان نسمع كثيراً عن المسوّدات المضاعفة ونصب التأليف . ومن وجهة اخرى ، تكون المركبات المزدوجة في النظرية الأدبية غير متضادة بل يتمم بعضها بعضاً ، وتتساوى في القيمة : فكل موقف نظري في كل قضية مهما كانت يحتمل ان يضطلع به امرؤ يوماً ما ويدافع عنه بطرق يجدها آخرون مقنعة .

وقد ربط النقد الأدبي نفسه ، فيما جرت به العادة ، بالتاريخ الأدبي ، فضاق نطاق الأدب « الممكن تقبله » ، سواء أصاغ معايير الاجادة الجيل القديم ام صاغها الجيل الحديث . ويمكن تجاوز هذه الصعوبة لو أنّ النقد الأدبي ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالنظرية الادبية ، كما وصفت . فان كانت كل النظريات ممكنة (ولها قدرة على مختلف الترتيبات بعضها مع بعض) فسيصبح الأدب كله في متناول ايدينا حشداً ضخماً من الامكانات ؛ ولاتكون ، ثمة ، قضايا ميتة او أشكال مهجورة ، أو مؤلفون لايجرون مع أزياء العصر ومايروج فيه ، أو كتب لايمكن قراءتها . وأجد هذا مأملاً أغنى من خلافه ، الذي هو تحفيز القراء غير ذوي الخبرة الى ان يحتقروا كل كتابة لاتجري مع نماذج معينة من نظريات يصادف أنها رائجة حينئذ . ومن أجل ذلك تسجل الصفحات الآتية طائفة من الامكانات التي تؤلف نطاق اختيارنا .

ك . ك . روثفن

نيولاند

K.K.Ruthven

Christchurch, New Zealand



الفصل الأول

الكتب عوالم أخرى

المصطلح : « عالم آخر »



تجعل الأعمال المتخيلة رؤية الواقع الخاصّة عامة ، وتقوم بذلك قياماً آسراً ، فاذا بنا نرغب في المشاركة فيها . فقد يؤلف كتاب لدينا عالماً خاصاً به ، ومثل هذا العالم قد يبدو ، بادىء بدءٍ ، غير مألوف الى حد يثير القلق ، ولكن ، وهو يجري الى السيطرة على خيالنا ، نبدأ ، بالتدريج ، نفهم أناسه وأعرافه ، وقد ننتهي الى الشعور ، نسبياً ، بأننا لسنا غرباء هناك . وقد نجد أنفسنا ، بعد رجوعنا الى العالم الذي تركناه وراءنا ، أننا لاحظنا أشياء لم نكن قط لاحظناها من قبل ، فنقدر الكتاب بسبب شحذه وعينا .

ونقيض ذلك ، قد يبدو ، هنا ، العالم المتخيل الذي ارتدناه آنفاً ، في مجموعه ، مبتذلاً ابتذالاً لايدع مجالاً لان يكون ذا متعة لامرىءٍ ماعدا ذا الخبرة في صور الواقع المختلفة . ومهما كانت استجابتنا فقد نكون قمنا بالزعم المألوف القائل ان كتاباً من الكتب هو نوع من وعاءٍ لنوع خاص من الواقع ، قد يشبه ، أو لايشبه ، ذلك الواقع « الحق » الذي نبلوه خارج الكتب .

ومن قبل ، توقع اتجاهات اليوم « رتشارد هرد Richard Hurd » الذي أنذرنا في رسالته العاشرة من « رسائل في الفروسية وقصص البطولة Letters on Chivalry and Romance » (1762) ان « للشاعر عالمه الخاص به حيث عمل التجربة فيه أقل من الخيال الثابت المتسق » . وهذه هي النتيجة التي يبلغها بعامة ، كل أولئك الذين يرون الأدباء مبتدعين ، يصنعون ، في نحو ما ، كما صنع الله [جل وعلا] الكون [كذا] . فربة الشعر التي ألهمت كاولي

Cowley القصائد البنـدارية (1668) قـد تُمدح لأن لديهـا كالله [سبحانه] « ألف عالم » :

تتكلمين أيتها الملكة العظيمة بالأسلوب الذي يتكلم به الله ، فينبثق عالم جديد حين تقولين « فليكن »[١] .

فان كان الله هـو الصانـع ، فالشـاعر يصبـح (والقول لشافتزبري Shaftesbury) « صانعاً ثانياً ، بروميثيوس بعينه ، تحت چوبيتر » الذي هو « كذلك الفنان المهيمن او الطبيعة اللدنة الشاملة ، يصوغ كلاً مترابطاً ومتناسباً في ذاته »[٢] .

ومايصنعه الصانع الثاني عالم ثان ، « عالم آخر » متميز عن عالم الكون الكبير وعالم الانسان الصغير . لقد ورثنا المصطلح الاغريقي (Heterocosm) (العالم الآخر) من فيلسوف القـرن الثامن عشر الالماني « بومغارتن Baumgarten » الذي استعمله في مؤلفه « تأملات في الشعر » (1735)[٣] . فكلما قرأنا واجهنا أمثلة أدبية مما دعاه فيلسوف ألمـاني آخر ، هـو « لايبنز Leibniz » بـ « العوالم الممكنة »[٤] ، وكلها مترابط ومتناسب في ذاته ، فما يجب ان ندعوها ؟

ان كان مصطلح « العالم الآخر Heterocosm » مع دقته نابياً في اللغـة الانكليزيـة فليس من بديـل آخر يـرضي تمامـاً . والمصطلح الذي هو اكثر مانواجهه شيوعاً : « العالم » محصوراً بين علامتي اقتباس «   » (أو أنه يلفظ تلفظاً شاذاً) للاشارة الى أننا لانخلط بين « عـالم » « تشارلز دكنـز Charles Dickens » (انكلترا القرن التاسع عشر) و « عالم » روايات « دكنز » .

وبالرغم من غموض مصطلح « العالم » فان مجازه جذاب فمن الممكن توسيعه بسهولة فنستطيع ان نتحدث في جو قصص « فرانك سرغسون Frank Sargeson » الخلقي او طبوغرافية سكوتلندا الايونية[٥] ، و « العالم الثانوي » إمكان آخر . وهذا هو المصطلح الذي اصطنعه « تولكين Tolkien »[٦] ، وهو يفصل عالماً أولياً ، فيه نطعم وننام ونعمل ، عن تلك العوالم الثانوية التي ينتجها « صُنّاع أدنَوْن » حذقوا « حرفة » الخيال الجامح « الشيطانية » ، وقد اصطنع « أودن W.H. Auden » مصطلح « تولكين » في سلسلة محاضرات نشرت تحت عنوان « عوالم ثانوية » (لندن ١٩٦٩) . و « العوالم الثانوية » تبدو وكأنها تذكر بتعريف الفن القديم بأنه « الطبيعة الثانية » : فشيشرون ، مثلاً ، يوضح كيف أننا قد نستعمل أيدينا « لنأتي بطبيعة ثانية لأنفسنا داخل منطقة الطبيعة » (De nature de orum, II60) . وقد يكون لاستعمال « ثانوي » مقامه ، ولكنه ، لسوء الحظ ، يتضمن الأفضل الثاني ، وهو ذو دلالة متنقصة تجنبها تجنباً تاماً « مدلتون موري Middleton Murry » في « بلدان الذهن »[٧] ، وهو كتاب جميل وان كان ثقيلاً شيئاً ما . وتتضمن إمكانات اخرى (Mundo) لـ « ولاس ستيفنس Wallace Stevens » و « البلدان الخصوصية » لـ « لورنس دوريل Lawrence Durrell » ، و « العوالم المضادة » لـ « أندريه فوزنسنسكى Andrei Vozesensky »[٨] . ونستعملها حين نريد ان نصف أمكنة مثل « غابة » « اردن Arden » ، أو « جزيرة » « پروسپيرو » او « بيزنطة » ييتس Yeats ، او « إتروريا » لورنس ، وهي مواضع

غالباً ماتحمل أسماء جغرافية ممكنة ولكن ليس لها موقع جغرافي .

وفائدة الكلام على الكتب في هذا النحو يتحداها « فربانك P.N.Furbank » الذي لايوافق على مايدعوه « التفكير في (عوالم) »[9] . وهو يشير الى ان الوحدة التي نجدها في كتاب هي نتيجة قرارات المؤلف ، وهي لذلك تختلف في النوع عن تلك الوحدة التي ندّعيها للعالم المحيط بنا ، فهي لاتؤلف كلاً الاّ بسبب كونها كلها هناك . فالاختلافات بين انتخاب عوالم اخرى Heterocosms ووحدة العالم الكاملة تجعل كل مقارنة بغيضة . واشتكى قائلاً : « اني اشعر بعدم الثقة بكثير من العوالم مكتشفة او مخلوقة ، وأظن ان كيانات يكثر عددها بلا داع لذلك » (P.122) . ومهما يكن من شيء فكل امرئٍ ينتصح بنصيحة « ملتون » ويقرأ من غير تمييز يسرع الى الاعتراف بأن إغراءً أولياً للقراءة هو تعدد العوالم الأدبية وتنوعها . فنحن ، ان كنا قادرين على ان نتصور (كما دعانا « فورستر E.M.Forster » مرة الى ذلك) كل الروائيين الكبار مجتمعين معاً في المتحف البريطاني يكتبون رواياتهم في وقت واحد[10] ، فربما لانستطيع ان نتخيلهم يرفد بعضهم بما لديهم روايات بعض ، وكما لاحظت « دروثي ولش Dorothy Walsh » ، ذات مرة ، ان الانسان السري لدوستوفسكي لم يتمكن ان يظهر قط لتناول الشاي في بيت الكاهن ترولوپ[11] : لأن العوالم الأخرى عوالم مقسّمة كثيراً جداً ويتميز بعضها عن بعض ، وذلك مفخرة لتلك العوالم ومتعة لنا . ومهما يكن من شيء فان نقد « فربانك » ذو قيمة لكونه يثبط التسرع في

الحديث في « العوالم » الأدبية . ويعيّن فربانك ، وهو مصرٌّ ، كما هو شأنه ، على ان شكل الكتاب مختلف تماماً عن شكل العالم وان الاجادة في الكتاب تعتمد على مقدار الواقع الذي يستطيع استيعابه ، أقول يعيّن فربانك بوضوح النقاط التي تتفرق في شأنها الآراء . فمن أجل ذلك أزمع ان أتوغل اكثر من ذي قبل في طبيعة « العوالم الأخرى » لأجعل نتائجه [فربانك] أسئلة ، فأسأل اولاً : كيف نستطيع ان نقول إن للعمل الأدبي وحدة وشكلاً .

معنى الشكل :

الشكل لازم لكل تعريفات الفن . واذ هو مفهوم مكاني يمكن ان يطبق تطبيقاً حرفياً على المواد المكانية كالرسم والنحت ، حيث يكون الشكل تجربة مرئية أو ملموسة . وفي أداة زمنية كالأدب لايمكن أبداً ان يكون « الشكل » أكثر من مجاز ، فقاد هذا أناساً الى ان يزعموا ان « الشكل » مفهوم أفضل مايتوصلون اليه من خلال « سايكولوجية » الادراك : وليس من « شكل » موضوعي في عمل أدبي ولكنه « ادراك أو تصور للشكل » ذاتي حسب او شعور بالشكل كما دعاه Wolfflin[١٢] . فللمسرحيات والروايات ، في هذه الحال ، شكل لأننا معدون لأن نسبغ شكلاً عليها . ويبدو أننا في طبيعتنا مخلوقات واجدة شكلاً [في كل شيء] مثل « تنيسون Tennyson » الذي كان (كما أخبر « كارلايل امرسون ») دائماً « يحمل شيئاً من التشوش معه » فـ « يصنع منه نظاماً كاملاً متناغماً »[١٣] . فان يبد القيام بهذا شيئاً طبيعياً

فمن الجدير بالتذكر ان اقامة عوالم اخرى منظمة تنظيماً عالياً قد يكون غريباً على ثقافات معينة وحتى على طبقات اجتماعية داخل تلك الثقافات ، فقد قيل لنا ، مثلاً ، ان امثال هذه الممارسات لايجيزها الفكر الاسلامي الذي يرى العالم كاملاً [؟!] ، فهو غير معد ، لهذا السبب ، لأن يكمله الفن[١٤] . وجرى تحذيرنا أيضاً من ان « الشكل » يثير الريبة فكرياً ، وأن أحد أهداف الماركسيين هو « تحرير النقد من التأثير السحري لتلك العقيدة المتحررة [اللبرالية] التي ترى الفن منظماً لتشوش الواقع بفرضه الشكل على ماليس له شكل ، والنظام على الحال الفوضى »[١٥] ، ولهذا كله ، من الصعب أن نتخيل « تشوشاً آخر » فأين خارج أثر « فنغانز Finnegans » [من تسميات « جيمس جويس »] يبحث المرء عن « عالم تشوش فوضى »؟[١٦] وفوق ذلك ، نستمر في خلق النظام وإن يظهر دليل على ان عدم النظام هو المسيطر ، وقد أوضح « هنري أدمز Henry Adams » تلك النقطة أيضاً ايضاحاً رائعاً حين لاحظ ان نظرية حركة الغاز تثبت ان « الحال الفوضى هي قانون الطبيعة » في حين ان « النظام **كان حلم الانسان »[١٧] . ولكونه حلماً لايمكن أن يقضي عليه الواقع الفوضى .**

وتفضي فحوصُ المعضلة المقارنة في علم الجمال Aesthetics الى ادعاء « جورج بوز George Boas » « أن الذي لاشكل له هو ، في العادة ، ذلك الشكل الذي ليس لدينا اسم له » . ويضيف « بوز » قائلاً « حتى بقعة الحبر لها شكل بقعة »[١٨] . وفينا دافع

نحو النظام قوي الى حد أننا نخدع أنفسنا ، بازائه ، في الاعتقاد أننا نكشف نوعاً من شكل خفي او « شكل مخبوء » في الكتب التي ندرسها . والنتيجة هي ، في الغالب ، نسخة جمالية مما يدعوه رجال اللاهوت « البرهان من التصميم » وبقدر مايتعلق الأمر بايمان « بوز Boas » بالشكل المطلق/ للذي لاشكل له لايبدو غير مشابه لنظرية الكون المبسوطة بسطاً لايُنسى في مقال « پوپ Pope » مقال في الانسان (1283 ومابعدها) :

ليس الطبيعة الآ
في آخر الأمر فنا
فما جرى دون قصدٍ
قصدٌ تغيّب عنا
وكل ماكان فوضى
تناسقاً قد أجنا

وهلمّ جرا . وحيثما رأينا الحال الفوضى وجدنا النظام حقاً بشرط ان نعني أنفسنا بأن ننظر ، كما ينبغي ان ننظر ، كما يقول « درايدن Dryden » :

ماذرّات اندفع بعضها الى بعض مصادفة
استطاعت قط أن تنتج عالماً جميلاً كهذا[١٩]

وغالباً مايتهم الفن بأنه يؤوي اليه نظاماً خفياً[٢٠] . وحتى الكتب التي تعسرُ قراءتها قد تدرّ نتائج تضاهي تلك التي سُطِّرت في « اللاهوت الطبيعي » (1802) « لوليم پيلي William Paley » ، ذلك الذي تبشر صفحة عنوانه : « بدلائل على وجود الاله وسماته

مجموعة من مظاهر الطبيعة » ، وحيث لايوجد التخطيط الهادف نشعر اننا مضطرون الى ابتداعه ، فنشرع في الأمر جاهدين كأولئك النصارى الأُول الذين فرضوا نظاماً رمزياً على مجموعة متباينة من الكتابات التي تعرف لدينا بالكتاب المقدس . وقد نأمل ، خلال العمل ، ان نحاكي « لوك هورد Luke Howard » ـ لا « وليم بيلي » ـ الذي ابتدع في (1803) نظاماً لتصنيف تكوين السحب الذي مايزال مستعملاً اليوم ، وهو نظام يجعلنا نتوهم ان الضباب قد يشتمل ، مع ذلك ، على أشكال يمكن اكتشافها ، فلا نكون دائماً تحت رحمة واجدي الأشكال وألاعيبهم .

ويقال ان الأدباء من كتاب وشعراء ، لاالنقاد وحدهم ، متّسمون « بالرغبة الشديدة في النظام » ، على ماتقول العبارة التي كثر الاستشهاد بها من قصيدة لـ « ولاس ستيفنس Wal-lace Stevens » التي عنوانها : « فكرة النظام في (كي ويست) » وللتأييد العلمي لهذه الرغبة الشديدة في النظام نلتفت الى علم النفس الجشتالي الذي نما في السنين الأولى من هذا القرن بفضل ماكس ڤرتايمر Max Wertheimer » . فعلماء النفس من الجشتالت يزعمون أن فينا تفضيلاً متأصلاً لادراك الكليات متميزة من الأجزاء المنفصلة ، وأن قدرتنا على فهم الأجزاء المتميز بعضها من بعض يحددها « الكل » الذي نرى مثل هذه الأجزاء تنتمي اليه .

ومن هنا جاء القانون الذي يحكم مايدعى بظاهرة Phi ،

وهذه هي : « ثمة كليات (وحدات كاملة كل منها تام بنفسه) سلوكها لايحدده سلوك عناصرها المؤلفة منها ، ولكن عمليات الأجزاء نفسها تحددها طبيعة (الكل) الجوهرية »[٢١] . وتكثر الدلائل ، بطبيعة الحال ، من تجارب في الادراك المرئي ، ولكن يحتمل ان يكون منظّرو الشكل الأدبي ، بخاصة ، مهتمين في المبدأ الجشتالتي في الاغلاق ، كما هو مصور في الطريقة التي نرى بها ، بلا اختلاف ، دائرة حين نواجه بخط يرسم رسماً أبعد من شبه تدوير من غير ان ينجز ، تدويراً تاماً ، وكوننا جميعاً ننمّي الرؤية الجشتالتية ، ونحن أطفال ، يشير الى أننا نحتاج الى شيء من التقنية لفرض النظام على الحال الفوضى لنتجنب انغمارنا بفوضى التجربة ، فالرغبة الشديدة المباركة في النظام تبدو وكأنها رؤية جمالية لحافزنا الذي لايقهر الى ان نجعل للأشياء معنى بتوسيط كليات جشتالتية بين أنفسنا والعالم الخارجي . ولكن لعل الأمر ليس سهلاً كهذا . فلما ابتدع « هرمان روشاخ Hermann Roschach » بقع الحبر المشهورة عانى شيئاً من العسر في ايجاد سياق للبقع ، موحٍ من اجل اغراضه ايحاءً كافياً ، فبعض بقع الحبر تبدو ، في نحو لافت النظر ، كما شهد مرضى غير متعاونين ، وكأنها بقع حبر[٢٢] ، وماكان ينبغي ان تثار هذه المعضلة فقد كان على مرضى « روشاخ » ان يكونوا قادرين على تفسير كل بقعة ، مهما كانت ، بلغة جشتالت موحية ، على النحو الذي سار عليه « بوتشيلي Botticelli » حينما أخبر « ليوناردو دافنشي » بقوله : اذا رميت ملء اسفنجةٌ من الصبغ على حائط فالبقعة الناتجة

تستعير شكل منظر طبيعي[٢٢] . ومهما يكن من شيء فان تعاطف المرء يجري الى اولئك الذين لاخيال لهم ممن جعلوا الاخفاق من نصيب تجربة « روشاخ » باصرارهم على أنّ البقع بقع حسب . وأية راحة تحدث لو أظهر نقاد روائع غامضة مثل « كانتوات پاوند Pound's the Cantos صراحةً مماثلة بدلًا من أن يحسوا بأنهم مضطرون الى ان يكتبوا اعتذارات حسنة النية تشير الى وجود مجموعات غير مشكوك فيها ، حتى ذلك الوقت ، من صور او خيوط لفكر رئيسة ، توقعاً أن إظهار مثل هذا النظام الخفي سيعلي منزلة الكانتوات بصفتها شعراً .

والقول بان الفن مرتبط بالنظام ارتباطاً لاانفصام له عام شامل الى حد ان نظريات عدم النظام الفنية تصعب ، نسبياً ، مقاربتها ويتركز الجدال ، عادة ، في كون « الشكل » صفة متأصلة فى الأعمال الأدبية او انه شيء يسقطه النقاد عليها : أو نتحدث في التركيبات التي نتصورها او التأليفات التي نتصورها على ضوء ماسبق من معرفة ؟ وكلتا الصيغتين لاتشك في أهمية النظام فيما يجري اذ ننشد قصيدة او نقرأ رواية ، وفي الحق ليس في تاريخ الأدب الاوربي مايجعلنا نشك في حتمية تحالف الفن مع النظام . وليس حتى تقديس الكلاسية المتأخرة للاهمال ، مع حماستها لغير المترابط وغير المتناسق ، غير تظاهر انيق بعدم النظام (مع النظام في عناية يقظة كالاكليروس في عيد الحمقى ذي اليوم الواحد) . ويفكر المرء في « الأهمال الحلو » المحمود في غنائية « جونسون Jonson » الرائعة أو « المتعة في الفوضى » لهريك Herrick .

تشوش في الهندام حلو

يضرم في أكسيةٍ مجونا (24) .

ومن السهل بناء براعة فنية كاملة من مثل هذه التي لافن فيها . والقصائد البندارية منظمة بطريقة تبدو فيها وكأنها غير منظمة ، ولايتوقع منا ان نحسب مدائح « عدم النظام الجميلة » Beau desordre شيئاً اكثر جداً من مغازلة مع التشوش محسوب حسابها .

وهذا كله مزحزح كثيراً عن نظريات « عدم النظام » التي تلفت الانتباه اليوم . واحدى هذه النظريات وثّقها توثيقاً مسهباً « مورس بيكام Morse Peckham » في كتابه حماسة الانسان للتشوش [الحال الفوضى] (فلادلفيا 1965] ويعتقد « بيكام » بان ليس من وظيفة الفنون ان تضعنا في مركز الرؤية تماماً بتهيئة صلات حميمة من **نظام** بيّن بياناً رفيعاً ، بل وظيفتها ان تربكنا . ان لدينا تصورات لمفهومات تحطمها أعمال الفن . فما يبدو منظماً وجميلاً هو ، حقاً ، صورة لعناصر هدامة تتفجر لحظة نتصل بها . فالفن يربكنا لخيرنا بتحطيم الرضا الذي يوافق أفكار النظام والسيطرة ، وقيمته الحق ، لهذا السبب ، تمهيدية لأنها تعدّنا للحياة . يقول « بيكام » : « ان الحافز نفسه نحو النظام الذي يؤهل الانسان لان يتصرف تصرفاً ناجحاً يجعله غير مؤهل حين يكون من فائدته ان يسدد توجهه » (P.xi) . واذا أزعجنا كتاب جديد فلدينا وقت كاف نتعلم خلاله ملاقاة مطالب جديدة يفرضها علينا ، ونكون قد أتقنا الدرس حينما تفرض علينا مطالب اخرى جديدة في مجرى حياتنا ، وأجدنا مراسيم المواجهة بترويض

انفسنا . ويبدو ان « بيكام » يرى ، مع ذلك ، ان كل فن جيد مربك ارباكاً تاماً ، ولكن هذا رأي يصعب الدفاع عنه في حال أدباء خارج التقاليد الرومانسية ـ امثال « يوسف اديسون Joseph Addison » أو « صموئيل جونسون Samuel Johnson » ممن كتبوا ، وفي نيتهم ان يؤيدوا الرأي العام ويحافظوا على الحال السائدة آنذاك . زد على ذلك انه ليس من تأييد سايكولوجي ، كما يعترف « بيكام » ، لنظرية الحال الفوضى التي يقترحها . ولقد كان « جوناثان كلر Jonathan Culler » على أساس امتن حينما قصر انتباهه ، ازاء الادعاء القائل ان روايات « فلوبير Flaubert » تنشد بث الفوضى في توقعاتنا الترابط المنظم ، نعم قصر انتباهه على تركيبات المعنى في النصوص عينها[٣٥] .

والنظرية المربكة الأخرى التي تتحدى الدعاوى التقليدية فيما يتصل بطبيعة التجارب الجمالية المنظمة جاءت مما يعرف في الهندسة الكهربائية بنظرية الإعلام . وفي نظرية الاعلام ، سلسلة من اشارات تؤلف رسالة الإنباء ، ومحتوى الإخبار لمثل هذه الرسالة يقاس بدرجة عدم توقع أخبار متلاحقة . فان لزم حدوث الاشارات في نظام مصادفة محض فكل واحدة ستكون غير ممكن توقعها من تلك التي حدثت قبلها ، ففي هذه الحال يقال ان كل اشارة تقدم الحد الأقصى من الإخبار ويكون لها الحد الأقصى من « الانتروبيا » [عامل رياضي يعد مقياساً للطاقة] ، فللرقم التلفوني محتوى إعلام أعلى من حديث هاملت مع نفسه ؛ حيث التنبوء يعمد الى درجة عالية من الزيادة ، فكان على الجماليين ، في

الخمسة والعشرين عاماً الماضية او مـايقاربهـا ، ان يواجهـوا مـايدعـوه « رودولف ارنهيـام Rudolf Arnheim » بـالتنـاقض الراعب ، وهو : « ان عدم النظام التام ، او الحال الفوضى ، يمدّ بحد أقصى من الإخبار ، في حين ان نمطاً منظماً تنظيماً تاماً لايقدم اخباراً البتة »[٢٦] . ومهما يكن من شيء فقد يكون ، على غـرار هذا ، تناقض مفرط الخصب في خيال كل امرئٍ معدّ لارتياده ، فأبرز ملامح الإعلام هو عدم الإخبار بالمقاييس المعتادة . واحدى طرق قـراءة رواية « تـومـاس پينتشـون Thomas Pynchon » « صرخة القرعة 49 (فلادلفيا ، 1966) أن تعد ملهاة من ملاهي الاعلام . فبطلتها اوديبيا Oedepia تقضي أكثر وقتها في محاولة حل غموض ربما هو غير موجود ، ثم يقف الكتاب بغتة حين يكاد شيء من الايضاح يكون متاحاً . وتحاول اوديبيا ان تجد معنى لخليط من أشياء وحوادث فما ان تواجه [الخليـط] مواجهـة اوسع حتى تكتشف انها تصدم [بما لاتتوقع] صدمة أشد ، وأنها تخرج بنتيجة أقل ، أي أنها تحرم من الإخبار . والرواية خلاصة وافية من فضول او زيادات ، ولكن لكونها إعلاماً لاتعد تلك الاشياء حشواً او فضـولاً لأن اوديبيا في شـرك بُعْد الحـد الاقصى من « الانتروبيا » ، فما يبدو من عدم النظام في الرواية هو ماقد يدعوه ارنهايم بـ « تصادم أنظمة مختلفة »[٢٧] ، فصراخ « القرعة 49 » كرائعة عدم النظام الأخرى ، ترسترام شانـدي Tristram Shandy »[٢٨] ، يكشف كوناً جديداً من الحديث .

ومهما يكن من شيء فان كثيراً مايلفت انتبـاهنا الجـانب الأكثر تفاهة من العشوائية فالقصائد المجموعة « لجورج ماكبث

George Macbeth » (لندن ١٩٧١) تشتمل على قصائد ، تُنَظم اجزاؤها كأوراق اللعب ، تخلط وتوزع ، ثم تقرأ في نظام تقدّره المصادفة ، وأعمال مؤلفة من أوراق غير محكمة في ترابطها ترفض ان ترتبط باستقرار نظام « صائب » وقيمة مثل هذه الابداعات العشوائية او ماهي « عرضة للمصادفة » تكمن في مقاومتها للتنظيم المتسلسل هرمياً . وهي كأمثلة الإعلام مؤثرة جداً لأنها تزيد في الانتروبيا الى الحد الأقصى بتجنب القدرة على التنبؤ . ومهما يكن من شيء فأكثرنا يفضل « الإخبار » على ذلك « الإعلام » [المصطلح السابق] ويستمد الرضا من فضول او زيادات لكتبٍ أكثر اتصافاً بما درج عليه السلف .

العلاقة بالواقع :

وبما اننا نقارن ، دائماً ، مانقرأ بما نعرف ، فقلما نستطيع تجنب مقارنة العوالم الأخرى بالعالم الذي نعيش فيه . وقد أوجز « ولاس ستيفنس Wallace Stevens » توقعاتنا المضطربة عن الكتب ومؤلفيها إيجازاً دقيقاً في مطلع احدى قصائده على لسان امرىءٍ متخيل يواجه جمهوره .

قالوا : « عندك قيثارة زرقاء ،
ولكنك لاتعزف اشياء كما هي [في واقعها] .
فأجاب الرجل : « الأشياء كما هي [في واقعها] ،
تتغير على القيثارة الزرقاء »[٢٩] .

وهي كذلك ، ويسلّم القوم ، في قصيدة « ستيفنس » وهم لايفتأون يطلبون (طلباً غير معقول) ، بـ « نغمة تتجاوزنا ،

وهي ، مع ذلك ، أنفسنا » ـ فالأدب الذي يستطيع ، بطريقة ما ، ان يكون « مشبهاً » الحياة ، وان يتجاوزها ، في الوقت نفسه ، غير منفصل تماماً عن « كوننا » المعتاد .

وسرعان مانميز وجود درجات متبـاينة من المقـاربة بـين العـوالم الأخرى والعـالم [الذي نعيش فيه] . ففي كفـة من الميزان نجد محض أمكنة متخيلة مثل أنغريا Angria وغـوندال Gondal ، اللتين حلم بهما أطفال « برونتيه Bronte » لمتعتهم . وفي الكفة الأخرى نواجه لندن « لديفو Defo » او دبلن « لجويس Joyce » موضعين وصفـاً حياً حتى إن المرء يمكنه ان يقتفي الاحداث في الرواية على خريطة شوارع ، او يصنع « أوديسا » حول دبلن في بلومسدي Bloomsday . وكان « جويس » شديد التخصيص في تصوير دبلن سنة 1904 الى حد أنه كان مهتماً في ان يُسكن بلوم Bloom ومولي Molly في منزل يُـرى انه غـير معمور بالسكان في « دليل » دبلن لثوم Thom تلك السنة[٢٠] . وكان إغراء التخصيص او التحديد قوياً الى حد انه حفز عدة أدباء ان يبذلوا جهـداً شديـداً في رسم وصف دقيق [طبوغـرافيـة] للامكنـة المتخيلة ، حتى إنهم وضعـوا خـريـطة مـواضـع « وسيكس Wessex » « لهـاردي » ، مثلاً ، او مقاطعـة يـوكنـاپـاتـوفـا Yoknapatawpha « لفـوكنر Faulkner » ، وقـرار « تـرولوب » Trollope أن يضع خارطة لبارستشاير Barsetshire التي تخيلها حين كتب بيت الكاهن فريملي Framely (1861) ربما لقي موافقة « روبرت لويس ستيفنسن Robert Louis Stevenson الذي كان يرى ان الاخطاء الواقعية في جامـع الآثار (1816) وروب روي

Rob Roy (1818) كان يمكن تجنبها لو كـان « سكوت Scott » يُعنىٰ بوضع خرائط وتقويمات اذ كان يكتبهما[31] . ورغبتنا في أن نجعل المتخيل يبـدو حقيقياً رغبـة شديـدة فغالبـاً ما اجتـذبت الروايـات المتخيلة رسـامي الخـرائـط ، كمـا كشف « پـوست J.B.Post » في أطلس الخيال الجامح الآسر (بلتيمور 1973) . فثمة ، دائماً ، إمكان أن المتخيل ، مهما كان جامحاً ، متأصل ، فيما يبدو ، في الواقع ، في نهاية الأمر ، مثل اوديسا « هومر » ، التي تقرأ الآن على أنها سرد لرحلة بحر يستطيع ان يقوم بها كل امـرىء ، وان كان « إراتـوسثينس Eratosthenes » يقرر ، في القرن الثالث قبل الميلاد ، ان الذهاب الى البحث عن الأشياء التي رآها « أوديسوس » ضياع للوقت[32] .

والعالم الآخر Heterocosm هو الطريقة التي تصـدر عن عزم المؤلف على محاكاة الحياة او تغييرها . وأكثر الأهداف شيوعاً ورواجاً المحاكاة Mimesis ، او تصوير الحياة [وتمثيلها] وهي مـأخوذة من كتـاب الشعر لارسـطوطاليس وهي تعـاب في تلك المشابهة الذميمة : الفن يحاكي الطبيعة Ars Simia Naturae[33] .

والمرآة تمد بالنموذج الخاص بالمناهج المحـاكية ، فتمكّن « هاملت » من ان يذكّر الممثلين ان غرض التمثيل هو ان تمسك ، اذا جاز التعبير ، المرآة للطبيعة » او « ستندال Stendhal » من تصوير الرواية مرآة في سواء الطريق[34] . ومثل المرآة الذي يسمح لنا ان نقول ان الفن « يعكس » الحياة ، يرفضه الناس الذين يحسـون بـأن الواقـع لايمكن تمثيله بـالفن من غـير شيء من

التحريف . وحين يتحرك مثل « المفهوم » من المرآة الى الزجاج لايصبح الفن يعكس الحياة ولكنه يشظّيها مقدماً لنا « تحريفاً للتجربة لاانعكاساً لها » (ارليش Erlich)[٣٥] . ومهما يكن من شيء ، فان الذين يقولون بتصوير الحياة [بانعكاسها] يشاركون الذين يقولون بتشظيها [بتحريفها] ، على الرغم من اختلاف الفريقين ، اجل يشاركونهم في الدعاوى الاساس نفسها : ان عالماً حقيقياً سابق وجوده ، ويشتمل على طرق حقيقية في محاذاتها يستطيع « ستندال ان يثبت مرآته ، وطرق حقيقية تستطيع « ماريان مور Marianne Moore » ان تضعها في جنانها المتخيلة[٣٦] ، ثانياً : ان هذا العالم الحقيقي سابق تكوينه قبل ان نبدأ بتصوره [ادراكه] وانه مكون تكويناً حسناً بحيث ينشىء أنموذجاً استثنائياً يصلح لأن يمثّله الفن المحاكي .

وهذا هو السبب في ان اولئك الذين يرفضون المحاكاة الواقعية يوجهون التفاتهم بعيداً عن مطابقة الفن الواقع ، « ويركزون » بدلاً من ذلك ، على خيال الفنان . يقول « هولمان هنت Holman Hunt » يجب ان يكون عمل المرء انعكاس صورةٍ حيّة في ذهنه هو ، وليس البديل **الجامد** للوقائع نفسها » . ويعترف « بودلير » في مؤلفه « مدح الابتكار » ان ليس لديه رغبة في ان يعيّن للفن « وظيفة محاكاة الطبيعة العقيمة »[٣٧] . ويرى « وايلد Wilde » أنه لايلزم ان يمدح « وسلتر Whistler » لامانته في محاكاة ضباب التايمس بل لأنه يملك الخيال « لاختراع » ضباب التايمس بخلق وعي فني ازاءه يثبت الحقيقة البديهية المقررة : ان الحياة تحاكي الفن اكثر من كون الفن يحاكي الحياة

(تدهور الكذب) .

وكلما اقتنع الأدباء بأن عملهم الحق لايكون في نقل الواقع بقدر مايكون في تجاوزه فانهم يهجرون المحاكاة تفضيلاً لصيغة من صيغ مذهب التحسين . فالمناظر الطبيعية والاشخاص المصوّرون مثالياً في « أركاديا Arcadia » « لسدني Sidney » (1590) والبطل والمقرض Hero and Leander » لمارلو (1598) Marlowe عملان محسنان في هذا المعنى ، ويشهدان للرأي القائل إن الفن يجب الا يعكس الحياة بل يتممها . والشاعر ، وان اضطر الى البدء بالطبيعة ، لكنه (كما يوضح « سدني » في دفاعه عن الشعر Defence of Poesy (1595) يرفض ان يكون سجيناً داخل الكفالة الضيقة لعطاياها ، مفضلاً ، بدلاً من ذلك ، ان يطوف « داخل برج موهبته »[٢٨] . فلما ووجه الادباء السدنيون [نسبة الى سدني] بعالم نحاسي [صفيق] للواقع ، صنعوا عالماً ذهبياً من الخيال بانقاذ اجادات الطبيعة المبعثرة والمتشظية وتركيبها في وحدات [كليات] مثالية ، مبدعين بذلك أدباً يعاد فيه العصر الذهبي ويستعاد فيه الفردوس . كتب « جون دنس John Dennis » في **العام** 1704 قائلاً « هدف الفنون العظيم اصلاح الفساد الذي أصاب الجنس البشري ، بسبب الخطيئة التي هبط من أجلها الى الأرض »[٢٩] ويمكن ان يستمد التأييد لجمالية تتصل بـ « الاكتمالية » [اكمال نقص الطبيعة بالفن] من « ارسطوطاليس الذي أعلن ذات مرة ان الفن يجب ان يكون أسمى من الطبيعة لأنه يكملها (فن الشعر 12556) ، وقول « اوسكار وايلد Oscar Wilde » : « للطبيعة مقاصد طيبة ،

حقاً ، ولكن .. لاتحققها » (تدهور الكذب) . ومن هنا تـأتي الأهمية التي يميزها « بودلير » فيما يتصل بمبدأ في الخيال ناقض « ينقض كل الخلق وبالمادة [المنتقضة] .. يبدع عالماً جديداً[٤٠] .

وشعر « بودلير » يصور تصويراً بارعاً ان مايعاد تشييده بعد النقض لايحتاج الى ان يكون مثالياً في معنى « سدني » » ، فالأدباء المهذبون غالباً مايشعرون ان العالم المألوف [عالم الواقع] ليس ممتعاً ، على الخصوص ، فيما هو عليه ، ويرفضون ان يقبلوا الرأي القائل ان العالم كله هو ماعليه من حال .

حقاً ان « وردزورث Wordsworth » ادعى ان خياله قد كان تقوّى « بالاشياء الطبيعية » ولكن « وليم بليك William Blake » وجد « ان الاشياء الطبيعية دائماً .. تضعف الخيال وتميته وتقضي عليه » وصرّح في الفهرست المصور Descriptive Catalogue (1809) قائلاً « الخيال عالمي ، وعالم التفاية هذا غير جدير بملاحظتي »[٤١] .

أحكام أدبية قائمة بذاتها :

كل أديب يرفض واقعية الموجود ومثالية ماينبغي ان يكون هو في موقع قوي لقطع الصلة بالواقع وانتاج احد العوالم الاخرى المكتفي بذاته فيما يبدو ، الذي فيه ، التجربة ، كما لاحظ « هرد Hurd » اقل من الخيال المتسق الثابت ، فيقال ان العوالم هذه مستقلة ذاتياً لأنها لاتخضع الا لقوانين من صنعها هي ، ولها

هدف ذاتي بقدر ماتبدو موجودة من أجل أن تكون كما هي عليه وليس من أجل هدف آخر . كتب « ادغار ألن پـو Edgar Allan Poe » يقول : « لايوجد ، ولايمكن ان يوجد ، عمل أكثر توقيراً **خالصاً ولاأنبل نبلاً سامياً من هذه القصيدة نفسها ، هذه القصيدة في ذاتها ، هذه القصيدة التي هي قصيدة حسب ، هذه القصيدة المنظومة من أجل القصيدة ذاتها ليس غير »[٤٢] . ومثل هذه الأحكام تدعى بالأحكام المستقلة ذاتياً ، وقد فسرها أفضل تفسير أستاذ من أساتذة الروايات ذوات الأحكام المستقلة ، « فلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov » في قوله : « ليس الواقع موضوع الفن الحق ولاهدفه ، فالفن الحق يخلق واقعه الخاص به ولاصلة له « بالواقع » المعتاد الذي تدركه العين الجماعية »[٤٣] . وحين يحقق الأدب هذه الدرجة من التهذيب يستطيع المرء أن يقدر المضمونات المهمة لنظرية العوالم الأخرى ، وبعض هذه ستفحص فحصاً متمعناً في الفصول اللاحقة ، أمّا الآن فلنلاحظ النقاط الرئيسة[٤٤] .**

١ ـ ان كان « العالم الآخر » لايحتاج ، بالضرورة ، الى ان يماثل العالم الذي نعيش فيه فلايمكن توقع ملاحظة : أية مقاييس للحقيقة يصادف تطبيقها هناك . فكل حقيقة تكمن في « العالم الآخر » هي ، في اكثر الاحتمالات ، حقيقة ربط لاحقيقة مماثلة .

٢ ـ والأدباء الذين يرون ان اكثر وظائفهم أهمية ان يقيموا ترابطاً داخلياً في أعمالهم ، يحتمل ان يعتقدوا ، مع ذلك ، بأن مسؤوليتهم الجمالية نحو مثل تلك الأعمال يجب ان تكون لها الأولوية على كل حساب خلقي ، من أجل قرائهم ، وقد يحسّون تماماً ، كما أحس « وايلد Wilde » ، بأن ليس من كتاب غير

خلقي ، فليس الكتب خلقية ، ولاهي غير خلقية ، ولكنها جيدة التأليف او غير جيدة .

٣ ـ والأدب الناتج يقتضي قارئاً من نوع جديد « محايداً » فيما يقرأ ، قادراً على ان يعلّق عدم تصديقه وراغباً في عدم التعليق هذا ، وفي الوقت نفسه متمتعاً بصيغ الأشياء الجميلة ، وصفوة القول : تغيّر نظرية « العالم الآخر » تغييراً عميقاً تجربة القراءة باعادة تعريف دعاوى الحقيقة وتبعات الأديب .

عرف « عمانوئيل كانت Immanuel Kant » المتعة الجمالية المحض التي تتيحها « العوالم الأخرى Heterocosms » ، اول مرة ، في 1790 ، بأنها « الرضا النزيه » [الخالص من الغرض] الذي فسّره « وَلِك Wellek » بأنه يتضمن « عدم تدخل الرغبة ، وتوجيه جيشاننا نحو عمل الفن ، لاتزعجها ولاتتدخل فيها (بتزييف مختلط) غايات نفعية مباشرة »[٤٥] . وجيء « بالنزاهة [التجرد من الغرض النفعي] ، في الاصل ، الى الجمالية من علم اللاهوت حيث « الحب النزيه [المجرد] لله » ـ وحب الخير لأنه خير ـ وكان « شافتزبري Shaftesbury » يراه أسمى من خدمة الله من اجل المنفعة الذاتية حسب[٤٦] . وكان « المجرّد » في سياقه الجمالي الجديد مطبقاً على صنف من بيانات تدعو الى مجرد التأمل ، وهي ، لهذا السبب ، مختلفة تماماً عن البيانات او العبارات الخلقية التي تقتضي الالتزام والفعل . ونظرية الرضا النزيه [الصافي الذي لاتشوبه شوائب الرغبات والمنافع] ، وان ثبت انها تعين على الدفاع عن الادب من تهم « اللاأخلقية » (اذ كيف يفسد المرء كتابٌ يدعو الى التأمل ويثني عن الفعل ؟] ،

ترعى القالة المحدودة التي ترى ان الأدب لايمكن ان يكون شيئاً عديم الجدوى في صورة جميلة . ومهما يكن من شيء فان هذا ، أيضاً ، هو نتاج التفكير المتعلق « بالعالم الآخر » لأن عنصر الفن من أجل الفن في مذهب الجمالية الانكليزية ، والشعر المحض في الرمزية الفرنسية هما ذروتا مُثُل « العالم الآخر » ، في القرن التاسع عشر ، فالمعضلة واضحة ، فنحن ، من وجهة ، نعارض تكبيل الفنون بمقولات وتوقعات مستوردة من دراسات او قواعد خارجية : نحن نرى ان توكيد استقلال الأدب هو الدفاع عن وحدته ورفض معالجته بصفته نهجاً من الفلسفة ناقصاً ، وطرازاً غير مؤثر من الموعظة الخلقية ، او بديلاً عن الدين . واننا ، من وجهة اخرى ، نجازف ، ونحن نصون الأدب من سبره بمسبار مخطىء ، بحتمية عزله عن الحياة .

فنظرية الاستقلال الذاتي تحيط الادب ، كسور الصين العظيم ، بما يمنع المغول وطلاب الغنيمة من الدخول منعاً فعالاً ، ولكن هذا الاستقلال ، لسوء الحظ ، يسجن أولئك الذين فيه داخل جدرانه ، وليس هذا « الخطر » بمعترف به دائماً . يصف « برادلي A.C. Bradley » مثلاً الشعر بأنه « عالم بنفسه ، مستقل ، تام ، قائم بذاته ، فعليك ، ان اردت امتلاك ذلك العالم ، ان تدخله ، وتنسجم مع قوانينه ، وتتجاهل ، حينئذ ، ماأنت عليه من معتقدات وأهداف وأحوال خاصة ، في .. علم الواقع »[٤٧] ، فان يرفض احد ؟ فان « فرجينيا وولف Virginia Woolf » تمدّ بضرب من الجواب الرديء ، وهي التي تخالف تجربتها في قراءة Steme and Jane Austen بما تشعر به حين تقرأ

روايات « غالسورثي Galsworthy » ، و « ويلز Wells » و « بنيه Bennett » . وهي تجد روايتي « ترستـرام شانـدي Tristram Shandy » (1760 — 67) و « الغــرور والهــوى Pride and Prejudice » (1813) ، قائمتين بنفسيهما قياماً لايجد المرء معه « رغبة في عمل شيء ، غير ان يقرأ الكتاب ثانية » ، في حين ان الروائيين الآخرين ممن تذكرهم لايحدثون الا حافزاً ، لاقرار له ، لعمل شيء آخر : « كالالتحاق بمجتمع ، او كتابة صك ، وكتابته اكثر اثارة لليأس »[٤٨] . ولانقاش في اتخاذ قرار واع في الاّ تجلب التوقعات المخطئة الى الكتب : فهي ترى ان من الأعمال مـاهي حسنة حتى اننا لاخيار لنا الاّ ان نخضع لسيطرتها . ومهما يكن من شيء فانها ترى ، كما يرى « برادلي » ، ان مثل هذه الكتب لاتدور الاّ على ذواتها ، وانها ، لهذا السبب حقاً ، كتب جيدة ، ولكنني أشك في ان امرأ قرأ قط « الى الفنار To the Light House » (1927) او « الأمواج The Waves » (1931) ثانية ، من أجل قراءتهما حسب او ان امرأ عدّ قط ان « مجازاً الى الهند A Passage to India (1924) » لفـورستر E.M. Forster » مَعيب لأنـه يثير احساسات غير جمالية فيما يتعلق بحماقات الحكم البريطاني في الهند . ونظرية الحكم المطلق ، مثل اغلب النظريات الأدبية ، هي مذهب امثلة خاصة ، في حال طراز من الكتابة مصورة في قصيدة « أرثر سيمونز Arthur Symons » في رقص « جين افـريل Jane Avril » وحدها في غبش الفجر امام المرآة ، مبتسمة لنفسها ، في غموض ، ومستغرقة تماماً في عمل ذاتي بعيد عن الواقع لاندرك مغزاه الا ظنا[٤٩] . فراقصة « سيمونز » رمز مناسب للمثل الأعلى

المتعلق بالحكم المطلق فقد قطعت العلائق الدبلوماسية بين الفن والواقع ، ولايوجد العالم كله الا لينتهي في كتاب[٥٠] .

عوالم اللفظ :

لما كان تعامل الأديب مع الواقع لفظياً فقد وجب عليه ان يسد الهوة التقليدية بين الألفاظ والأشياء ، وقد يرى اللغة ، من وجهة ، نوعاً من العدسات ويبحث عن ألفاظ « شفافة » تدلّ على اشياء في العالم دلالة ملائمة قدر الأمكان ، ومن وجهة أخرى قد يرى اللغة نوعاً من قوام ويلتفت ، في المقام الأول ، الى الهيئات ، والأصوات ونسيج الألفاظ ، التي يستخدمها . فـ « البحار الزاخرة قانية » (ماكبث 11,ii,61) مثل على اللغة قواماً او بدناً ، وفي ذلك أمكن ان تحقق الأهداف التي تبلغها اللغة عدسة ، كذلك ، بأمثال الفقرة : « اجعل البحار الكثيرة حمراء » . ففي حالة اللغة قواماً [بدناً] لاتعد الألفاظ صوراً للاشياء ولكنها الاشياء عينها . قال « كولرج Coleridge » ، اودّ ان اجدَّ لأقضي على التضاد القديم بين الألفاظ والأشياء رافعاً الألفاظ ، ان جاز التعبير ، الى اشياء بل الى اشياء حية أيضاً »[٥٢] ، وكلما كان ذلك ممكناً انتهى النظر الى القصائد على انها نوافذ على الواقع ، فتصبح (كما يقول ولاس ستيفنس) « جزءاً من الشيء نفسه ، وليست جزءاً مما يتعلق به »[٥٣] .

ومثل هذا التمييز بين اللغة عدسةً واللغة بدناً غالباً مايكون في أساس المحاولات المتعسفة لتمييز النثر من الشعر . ورأى « كولرج » ، مثلاً ، « ان الالفاظ في النثر ينبغي ان تعبّر عن

المعنى المقصود حسب ، فان جلبت الانتباه الى نفسها ، فذلك ، على وجه العموم ، خطأ ». فأعجب ، لذلك ، بمقدرة « ساوثي Southey » على كتابة النثر كتابة جيدة الى حد إخفاء لفظية أداته . واستطرد « كولرج » قائلاً « ولكن في الشعر يجب ان تفعل اكثر من ذلك ، فالالفاظ هنا ، الوسائل ، يجب ان تكون جميلة ، وينبغي ان تجلب انتباهك »[٥٤] ، ويُعاب كثيراً كتّابُ النثر ، امثال « جون لايل John Lyle » الذي يتسم مؤلفه يوفوس Euphues (1578) بالمحسنات اللفظية كشعر « سدني Sidney » و « سبنسر Spencer » على تلك الأسس فحسب « فورد مادوكس فورد Ford Madox Ford » هدف الروائي هو ان يجعل القارىء غائباً ، تماماً ، عن حقيقة .. انه يقرأ كتاباً »[٥٥] . حقاً ، ليس من المحتمل أبداً ان ينسى قارىء « يوفوس Euphues » أنه يقرأ كتاباً .

ومهما كانت الاختلافات العامة بين الشعر والنثر فما يمكن ان توضع في مصطلحات تميز بين اللغة عدسةً واللغة قواماً [بدناً] ، فكلا الأمرين متاح للشعراء والناثرين على سواء . ففي حال اللغة عدسة ، يُزعم ان الواقع يفوق كثيراً في أهميته الألفاظ التي (في التقاليد الفلسفية) تتهم في العادة باعاقتنا عن رؤية الاشياء ، كما هي في حقيقتها . ورأى « بركلي Berkeley » أننا لانحتاج الآ الى ازاحة ستارة الألفاظ لنشاهد شجرة المعرفة الرائعة »[٥٦] . والأسلوب اللفظي ، من وجهة النظر هذه ، رداءٌ يمكن الاستغناء عنه ، وهو مادعاه « جونسون Johnson » بـ « لباس الفكرة »[٥٧] ، فقد يُطرح شيءٌ من غير ان يفسد

الموضوع ، وذلك ماكان ممكناً « لدرايدن Dryden » حين انتهى الى اعادة كتابة ترويلوس وكريسيدا Troilus and Cressid ، لأنه رأى أنه يفيد المسرحية بانقاذها من « ركام النفاية ذاك »[٥٨] ـ لغة شكسبير ـ التي دُفنت تحته . وكما أشار « دي كوينسي De Quincy »[٥٩] أن « وردزورث Wordsworth » هو الذي كان الاداة في ابدال فكرة اللغة « تجسيداً » للفكر بـ « لباس الفكر » . « فان لم تكن الألفاظ .. تجسيداً للفكر وكانت لباساً له ليس غير ، فمن المؤكد انها ستثبت انها هبة مؤذية » ، هذا ماكتبه « وردزورث » الذي اقنعته تجربته أدبياً ان الشاعر « أخلق بأن يصنع ـ لا أن يجد ـ مايرى »[٦٠] .

فالمقدرة على ابتداع عوالم الألفاظ هذه غالباً ماتوصف « بالأورفية » Orphic نسبة الى الشاعر الاسطوري اورفيوس Orpheus ، الذي منحه اوفيد Ovid قدرة على دعاء الأشياء اليه بمحض تسميتها .[٦١]

فالشعراء الأورفيون لايصطنعون ألفاظاً لوصف شيء يوجد من قبل ، ولكنهم يبتدعون شيئاً لم يكن موجوداً قط من قبل . وليس متوقعاً ان يكون شعرهم في « الواقع » ، ولاأن يقدموا لنا تجربة عوضاً عنه بوسيلة الألفاظ ، بل يقصد بالقصيدة الأورفية ، على نقيض ذلك ، ان تكون « الواقع » ؛ فهي تجعلنا متوافقين مع محض وجودها ، وليس لديها ماتحقق غير ذاتها ، بدون ان تعد بشيء اكثر من تجربة قراءتها الفورية .

ومن المحتمل ان تحدث مثل هذه التطورات حين يشاطر

أدباء رأي « ييتس Yeats » في أن « الألفاظ وحدها خير لاريب فيه »[٦٢] ، والحصول على الطراز الأورفي يتضمن هجر فكرة ان الكتب ثمينة بسبب ماتخبرنا به عن الحياة . ونصح عدة نقاد بما يخالف بناء مثل عوالم الالفاظ هذه[٦٣] . ولكن مامن أحد أكثر إقناعاً من « ارفنغ ماسي Irving Massey » في « اللفظ غير المبتدع The Uncreating Word » (بلومنجتن Bloomington 1970) . ان « ابتداع عالم متخيل له واقع حق هو نشاط من الشعر سوي ومشروع » ويتنازل « ماسي Massey » فيقول : « ولكن واقع العالم بما هو عليه من الخَلْق لايمكن ان يقر في الالفاظ ، فلابد ان يكون ظاهرة مجربة » (الصفحة ١٢٨ ومابعدها) .

ولايوافق على الطريقة التي قطع بها « جيرارد مانلي هوبكنز Gerard Manley Hopkins » مجموعات من الألفاظ من اصل التجربة و « ركّز » في نحو ضيق في قوة اللغة المجردة وروابطها ، وقال مناقشاً : « لاتعيد الألفاظ الينا الواقع ان فقدناه » (الصفحة ١٠٣) . ويترك المرء كتابه وهو يشعر ان الجهد الأورفي منحرف عن الصواب انحرافاً شديداً ، وان مذهب الصفائية [صفاء الأسلوب ونقائه] الذي ينقي العوالم الأخرى فيجعلها مستقلة في نفسها هو ، حقاً ، افساد للأدب .



الفصل الثانـي

الشكل العضوي والشكل غير العضوي



إن الأشكال الناتجة من تأليف « التشـوش » الفوضى في عوالم غالباً مايجرى الحديث فيها انها تنتمي الى احد نموذجين مختلفين : الشكل « العضوي » قياساً على « التعضي » الحيوي Biological Organism [المتعلق بعلم الأحياء] والشكل « غـير العضـوي » Inorganic قياسـاً عـلى « التصميم » الهندسي . والسبب في هذا ان النقاد الذين يقولون بالعضـوية Organicist Critics ممن أخـذوها عن « كـولرج Coleridge » ومن بعـده ، اتفقوا ، عامة ، على ان النوعين هما ، في واقع الأمر ، يعارض بعضهما بعضاً . فاختيار الأديب ، (كذا يجري النقاش) يكون بين الأشكال العضوية ، وهي نابضة ومرنة كالحياة نفسها ، والأشكال غير العضوية ، وهي جامدة ، ويجري تقديرها بهدوء وروية ، وهي كذلك رياضية لاحياة فيها ، ومهما يكن من شيء ، فان المذهب الرومانسي ، في مثل هذه الأمور ، لم يمنع قط المؤلفين من تجنب مظهر عدم النظام بالقيام ، ضمناً ، بالحسابات الدقيقة التقدير ، وتغليف التجارب العضوية ، وهي غير مرتبة ، تغليفاً أنيقاً ، ووضع ذلك كله في مقاطع من الشعر لازخارف فيها ، وفي مسرحيات تشتمل كل واحدة منها على فصول خمسة ، وفي روايات كل رواية منها في ثلاثة أجزاء ، وهلم جرا ، والبحث التاريخي في فكرة مذهب العضوية[1] جعلها لنا أسهـل مما كـانت عليه لدى الرومانسيين لنكون في ريب من « جمالية » تستقطب ، في زيف ، الشكلين الهندسي والعضوي ، وتنتهي الى انتقاص بديل جمالي (هو في الحق اقدم) ، علينا الآن ان ننعم النظر فيه .

الشكل نسبة متسقة :

قد يُدعى كثير مما يتخذ اسم الشكل غير العضوي فيثاغورياً ايضاً ، بقدر ماتستمد النظريات التي تؤكد قيمة أمور كالتناسب والاتساق من المذهب الفيثاغوري ان العدد هو مفتاح الخلق . فقد ورثنا في كتاب تيموس Timaues لأفلاطون المفهوم الفيثاغوري للكون في انه عمل مهندس ، وهو مفهوم وثني هضمه بسهولة النصارى الذين اقتيدوا الى ان يؤمنوا بأن الههم قد خلق « الأشياء كلها في عدد ومقياس ووزن » (حكمة سليمان II : 21) . ولاريب في ان رياضياً سماوياً يُمجّد في صلاة بوثيوس Boethius للاله الخالق الذي يحكم العالم (في ترجمة تشوسر Chaucer) بالعقل الثابت » موصلاً عناصره بعضها ببعض بوساطة « اعداد متناسبة » (من « عزاء الفلسفة » Of The Consolation of Philosophy, 111,9) وكذلك أمكن ان يفكّر في الصانع البشري بأنه ناجح باتقانه تلك الأعداد التي تُدعى أوزاناً في الشعر وعلامات أنغام في الموسيقى فظهرت جمالية كمية يتعادل فيها الفن مع الجمال ، والجمال مع التناسب الرياضي . فيشير « سقراط » ، مثلاً ، في فيليبوس Philebus (64 e) لأفلاطون ان المقياس [لقياس الزمن في الموسيقى ، مثلاً] والتناسب [والاتساق] وحدتا جمال عامتان . فليس مصادفة ان اكثر مصطلحاتنا الجمالية قدماً هي مجازات كمية(٢) .

ويبعث الشكل المتناسب ، في أبسط تجسيداته ، متعةً ، بتحقيقه توازنات في الأضداد كازدواج « المرح L'Allegro »

و « التأملي Il Penseroso » الملتوني [نسبة الى ملتون] . ونجد متعة في إدراك التوازن وصنعه كما في وضع سبنسر Spenser بيت القداسة بازاء بيت الكبرياء في الكتاب الأول من الـFaerie Queene [الملكة الجنية الساحرة] (1590) مع اعمال الرحمة البدنية السبعة بازاء الخطايا السبع المميتة . ومن السهل كذلك الاتساق « الداخلي » الذي يحدث حين تقع « حادثة Episode » بين أخريين ، كما في الانيادة Aeneid ، حيث يقع وسط القصيدة بين المأساتين التوأمين لـ « ديدو Dido » (17 — 1) و « تورنوس Turnus » (IX — XII)[٣] . وتقدم لنا الحبكة المنتظمة « لتوم جونز Tom Jones (1749) صورة من صور الشكل المتناسب اكثر تعقيداً ، حيث يوجد لكل فعل مايضادّه ، وقد يضل القارىء عن إدراك هذا ، ولكن ليس قارىء رواية « فليدنغ Fielding » إن يكرر قراءتها . ومهما يكن من شيء فان ميلنا الرومانسي عن البناء غير العضوي راسخ بحيث ان كثيراً من البحث الموقوف على كشف تعقيده قد أثار السخرية ـ لا لأن الدليل يبدو ، احياناً ، وكأنه معدّ ، بل لأن الأمر كله يبدو محالاً . ولكنه ، مع ذلك ، أقل استحالة ان حسبنا قصيدة أو رواية شيئاً « يصنع » لاشيئاً ينمو (في المعنى العضوي) . وكان المثل القديم ، معمارياً ، هو المقطع الذهبي [أو القسم الذهبي The Golden Section] وفيه نسبة الجزء الأقل الى الأكبر متناسب مع الأكبر الى الكل (ترقيماً نسبة 1.618.1 أو 0.618 [من اليسار الى اليمين]) . ويمكن ، في الشعر ، ان يحاكي هذا بتقسيم البيت تقسيماً دقيقاً ـ الطول الى الموضع ، كما أظهر غي ل غريل Guy

Le Grelle في عـام 1949 بتحليـل الكتــاب الأول من Georgics لفرجيل[٤] . وبعد عقد من الزمان ، كان « جورج دكورث George E. Duckworth » يزعم ان من 2187 من الأبيات في Georgics 835 **خمسة وثلاثين وثماني مئة بيتٍ موقوفة على المنفعة القـومية أو الفلسفية ، في حين أن مابقي من الأبيات وعدتها اثنان وخمسون وثـلاث مئة والف بيت (1352) مـوقوفـة على الفـلاحة Farming ، ونسبياً :**

835:1352 = 1352:2187 = 0.618

واستمر دكورث على هذا النحو لينشر كتابه ، « في الطرز البنائية والنسب » في انيادة « فرجيل » (Ann Arbor, 1962) ، مشيراً الى وجود اكثر من ألف نسبة مقطع ذهبي في القصيدة ، مستعملاً تلك دليلاً على « فرضيته » التأليفية وهي ان فرجيـل « كتب المقاطع القصيرة بتناسب رياضي وجمعها في وحدات تتسع اتساعاً متزايداً (P.73) . وتشير جميعها ، حين اعلن « فرجيل » عزمه على تكريم قيصر بكتابة الانيادة ـ الى انه « سيكون قيصر في المـركز وسيحتـل الضـريـح المقـدس » (Georgics,111,16) ـ ومجازه المعماري لهيكل ، ليس محض محسِّن لفظي ، فقد أريد للانيادة مأأمل « هوراس Horace » من قصائده اي ان تكـون « نصباً اكثر بقاءً من تمثال نحاس » (القصيدة 3 ، البيت 30) وفي معنى آخر لعله اكثر دقـة مما قصـد اليه « مـاثيو ارنـولد Mathew Arnold » ، اننا نستطيع ان نتكلم في « معمارية مثل هذا الشعر »[٥] . وسار كتاب روبرت جـوردن Robert M. Jordan . « تشوسر وهيأة الخلق » (كمبرج : ماساتشوست ، 1967) ، كذلك ، على الدعوى القائلة إن فن العمارة مفتاح لفن « حكايات

كانتربري The Canterbury Tales » من طرز القائلين بالعضوية كأمثال شجـرات الأجساد . فهـو يجد « أن السـرد القصصي التشـوسري النمـوذجي » « مبني » ، في المعنى الحـرفي ، من اجزاء جامدة مستقلة بذاتها ، مرتبة حسب الأسس الاضافيـة المضعفة التي تسم البناء الغوطي Gothic (ص 9) . وقد لمح ذلك من جيوفري الفنسوفي Geoffrey of Vinsauf ، المطروق كثيراً الذي ينصح قراء مؤلفه : الشعر الجديد Poetria Nova (ق : 1200) ان يتعلموا من البناء كيف ينظم أفضل مايمكنه التنظيم ، أجزاء القصيدة . وكتب « جوردن يقول : « يمكن ، اعتماداً ، على براعة الصانع ، تقديم عدد لايحصى من تقسيمات جديدة ، أو اضافة اجزاء جديدة ، فالعمل لاينمو اول وهلة ، ولكنه يُبنى من أجزاء لها علاقة بالفكرة المسيطرة يمكن تحديـدها ، اسميـاً ، بالاستنتاج العقلاني » (ص 238) . وبما انه بنائي في اساسه فهو يماثل كثيراً نصيحة « بارتيتيو Partitio » البلاغية التي تمكن المرء من فرض النظام على المناقشة بتقسيم الموضوع ، أولاً ، على اجزاء ، ثم تقسيم تلك الأجزاء ، والاستمرار في تقسيم المقسوم تقسيماً صوّرته تصويراً رائعاً تلك المختصرات التخطيطية التي تقودنا خلال متاه « تشريح السوداوية » لبرتون Burton's Anatomy of Melancholy (1621) . وقيمـة قيـاس « جـوردن » المعماري أنه يرينا امرأ كتشوسر ينجح في ضم مواد متباينة في بناء غير عضوي لاامرأ كتشوسر يخفق في صنع « كلٍّ » عضوي صنعاً مرضياً في حكايات كانتربـري . وبهذا المنحى نشد المختصون بالقرون الوسطى طرزاً غير عضوية في الفن الذي يعجبون به ،

نـاظرين في الشعـر الانكليـزي القـديم بنـاء زينيـة « صنـدوق الفرنكيين » او « المتاه » الملتوي للحروف الاستهلالية المزخرفة في « كتاب الاشراك Book of Kells » ، وكـذلك ناظرين في وسـائل البنـاء القصصية في القـرون الوسـطى قيـاسـاً عـلى اشتبـاك التصميمات او « تشابكها » في مخطوطات مزخرفة اخرى[٦] .

الشكل العدادي [الشكل المتعلق بدراسة معاني الأعداد]
Numerological Form

والشكـل العـددي Numerical Form هـو ، في الغـالب ، تعسفي وخارجي ، كالاثني عشر كتاباً في ملحمة فرجيلية ، وفصول المأساة الخمسة ، وأبيات الموشحة الأربعة عشر ، وكلما لزم ان تجعل التفصيلات الجزئية تابعة للهيكـل الكلي ، وهي الحـال ، دائماً ، في الأشكال المبنية بناءً عددياً ، كان الاعجاب من نصيب الاديب الذي يستطيع التحرك بحرية ظاهرة خلال حدود مفروضة ذاتياً . فيجب على مؤلف الموشحة ان يبتدع ، في نحو ما ، مايوهم انه يحتاج الى اربعة عشر بيتاً فقط يقول فيها ماعليه ان يقول ، بلا زيادة او نقصان ، ودراسة « علم الاعداد Numerology » ـ علم الاعداد الغامض ـ هو ، على الاجمال ! امر اكثر تعقيداً من هذا ، لأنه يتضمن إسباغ دلالات خاصة على أعداد معينة واعادة ترتيب الأعـداد ، ثم تنظيم القصـائد ، وتفـريعاتهـا تنظيمـاً يؤكـد ، بالتكرار ، عـدداً ذا دلالة في مغزاه . ففي الفـردوس المفقود ،

مثلاً ، يقال إن أيام الخلق السبعة تقع بين الثلاثة عشر التي تحيط بسقوط الملائكة ، وثلاثة عشر أخرى تشتمل على سقوط الانسان ، ثلاثة عشر + سبعة + ثلاثة عشر = ثلاثة وثلاثين ، وهو عدد سني حياة المسيح في الجسد(٧) [كذا] . وقبل نشر كتاب كنت هيات A. Kent Hieatt « نصب الزمن القصير الابدي Short Time's Endless Monument » (نيويورك 1960) ، لم يلاحظ امرؤ قط ان السطح الرائع لقصيدة « الزفاف Epithalamum » لسبنسر Spenser (1596) يخفي ترتيباً ذا علاقة بالاعداد يشهد بارتباطات القصيدة العميقة بالشكل الفيثاغوري . فهي تمجد في أربعة وعشرين مقطعاً الاربع والعشرين ساعة ليوم منتصف الصيف الذي حدث فيه الزفاف ، محتفلة بذكرى ايام السنة في ابيات طويلة عدتها 365 ، مستعملاً تغيير « اللازمة » بين المقطعين السادس عشر والسابع عشر للاشارة الى الساعات الست عشرة لنهار الصيف [المتعلق بالانقلاب الفصلي] في منطقة خط العرض المخصوص ذاك . ومما يمكن التنبؤ به ان « الملكة الجنية الساحرة The Faerie Queene » غنية جداً في هذا النوع من القياس ، كما يدلل « ألاستير فاولر Alastair Fowler » في مؤلفه « سبنسر وأعداد الزمن » (لندن 1964) . فقد جُعل الكتاب الأول « خرافة القداسة » ، لأن في نُظم الأعداد القديمة لايحسب « الواحد عدداً » والعدد : واحد (« الواحد ») ، لهذا السبب ، يرمز الى الربوبية [الله] (ومن أجل هذا يدعى ممثل الكنيسة : الواحد Una) ؛ والعدد الاثنان ، من وجهة اخرى ، هو [الزوجان] الذي ينشأ منه التنوع فالمضاعفات التي تعين

على الباطل (فالواحد Una يعارض تجسيد الازدواج الذي يدعى Duessa) .

وفي داخل كل كتاب رموز تنجيمية واسطورية مسيطرة تقرر هيأة الأقسام الجزئية العددية ، فالأعداد الشمسية للكتاب رقم (1) تفضي الى الأعداد القمرية للكتاب رقم (2) وهلم جرا . وما إن يبدأ « فاولر Fowler » بقـراءة « الملكة الجنيـة الساحـرة The Faerie Queene » حتى تبدو ذات تخطيط بارع ، بعيدة عن كونها عديمة الهيأة كما تبدو في ظاهرها .

ولاشك في ان سبنسر Spenser تصور ، « الملكـة الجنية الساحرة » كما يصفها « فاولر Fowler » . هل وضع هو قط في القصيدة كل الأنماط التي تبينها « فاولر » ، تلك مسألة اخرى تختلف عما نحن فيه تماماً . وبسبب ان امثال هذه الدراسات كلها تتخذ استقراراً عددياً في النص تلحق بالتهذيبات التأليفية ضرراً بالغاً بتفسيرات تتصل بدراسة الأعداد . فان رأي « ملتـون » أنها فكرة حسنة أن يجعل المزاج Temper في « كومس Comus » (1634) يبدأ كلامه في البيت 666 (وهو عدد الوحش في كشف [الهام] القديس يوحنا 18 : 13) فمن الصعب ان يتخيل المرء لماذا أوجب ان يدع الكلام نفسه يبدأ في البيت 665 في طبعة لاحقة في مسـرحية القنـاع [مسرحيـة قصيرة شـاعت في القـرنـين ١٦ و ١٧ ، شخوصها جميعها مقنعة] ، فان قصد ملتون أن يرفع المسيح عربته فيما هو عددياً السطر الأوسط لطبعة 1667 من الفـردوس المفقود فلمـاذا لم يحتفظ بـذلك الوضـع في نسختـه المهذبة ، طبعة 1674 ؟(٨) ليس من أحد يدرك إدراكاً حاداً مثل هذه

المعضلات اكثر من « فاولر » نفسه الذي قدم ، فيما بعد ، في دراسة « أشكال الانتصار » (كمبرج 1970) ، حالة معتنىً بها ، لإفساح المجال للدراسات المتعلقة بعلم الاعداد في نظرية « شكلانية » من نظريات الأدب ، ويدلل على ان التشابه بين الشعر والعمارة يقود الى مفهوم مكاني للشكل يضطر القارىء الى ان يتأمل عملاً أدبياً وكأن له امتداداً في المكان لادواماً في الزمان ، فالشكل العددي يوجد هناك ليلاحظ ويفهم . ولكونه كذلك ، فهو وسيلة من الوسائل « الشكلانية » التي تشارك في صنع أوانٍ متقنة : وتنتمي دراسة الاعداد ، في المقام الأول ، الى أدب يعدّ مصنوعاً » (P.202) .

وجهد « فاولر » الأول هو ان يخلي أذهاننا من توقعات غذتها قرون النثر (« الذي علّم القراء ان يتحركوا مسرعين ، نسبياً ، بمحاذاة الخط الدلالي ») وإعادة بعث نوع آخر مختلف تماماً عن عادات القراءة ، اي « التفكير في نمط ادبي اكثر مايكون مصنوعاً ، كثيراً مايستقر التأمل فيه واجداً دائماً جوانب جديدة من صورة عالمٍ متجددة ، كالعالم نفسه ، بأنماط رياضية » (P.202) . ويبدو قارىء عصر النهضة . الذي يتخيله « فاولر » ، هنا ، محدثاً الى حد يثير الدهشة . فـ « فاولر » يتحرك ، في اثناء انفصاله عن معايير الرومانسية العضوية ، نحو نظريات « شكلانيي » القرن العشرين التي تعارض الرومانسية ، كالتي توجد في مقال « يوسف فرانك Joseph Frank » خاصة ، « في الشكل المكاني » ، المثير الجدل في الادب الحديث[٩] فهو يبسط الكلام فيه ليدلل على ان « اليوت » و « جويس »

و « براوست Proust » يكتبون بطريقة يعتزم القارىء فيهـا أن يستوعب عملهم مكانياً في لحظة من الزمان ، لا ان يستوعبه على انـه سياق » (P.225) ، والأدب الحـديث ، عنـد « فـرانـك » مكانيّ ، لأنه يواجهنا بشظايا علينا نحن ان نوصل بينها إن أردنا أن نخرج منها بمعنى من المعاني : ورأي فرانك هذا يفترق ، في أساسه ، عن رأي « لسنغ Lessing » في أن الزمان هو جوهـر الشعر ، في حين ان المكان هو جـوهر الفنـون التشكيلية . ومن الطبيعي ، الآن ، ان بنية الشكل المكاني في أدب ماقبل الحديث سهل مثالـه إن عالجنا قصيدة النمط (أبيات في هيأة أجنحة ، ومذابح الكنائس ، وغيرها على أنها شكل مكاني واقتفينا حظوظها من المختارات الاغريقية الى شواذ القرن السابع عشر التي سخر منها « توماس هوبز Thomas Hobbes[١٠] .

ومهما يكن من شيء فان المعضلة الملحة هي توحيد ادراك مكاني للأقسام الذهبية او الاعداد الرمزية بتجربة سوية لامرىءٍ بصفته قارئاً . ففي المقام الأول ، قد يكون من الخطأ ان نزعم ان الحسابات العددية التي تدخل في خطة قصيدة عظيمة قد قصد بهـا ، حقاً ، ان يعـرفها اولئـك الذين يقرأونهـا ويعجبون بهـا (وأسمى ماينتجه المعماري ، بعد كل شيء ، ان ينتج تـأثيرات حسابية يبدو غير ممكن حسابها) . ولكن هب الأنماط موجودة ، وأنها موجودة لكي تلاحظ ، فلايزال على المرء ان يسلم بأن الشكل العـددي ، مثل الأنـواع الأخرى من الشكـل المكاني ، لايمكن تقديره الا باستعادته من الماضي زمنياً ، فالاشكال التي استقرأها « فاولر » من « الملكة الجنية الساحرة The Faerie Queene » لم

تعد في متناول أيدي قراء القصيدة اكثر من تلك المجموعات من الصور التي رآها ولسون نايت[11] Wilson Knight » في مسرحيات شكسبير في متناول جمهور مسرح ساعة تمثيل مسرحية .

بدائل المذهب العضوي :

في شباط من ١٨٠٥ أثبت « كولرج » في دفتر ملاحظاته تمييزاً في الشكل بين الاختلاق والتوليد [الانتاج] : ففي حال الاختلاق ، لاحظ ان الشكل يتم « تحديد هيأته من الخارج » في حين ان التوليد متطور من الداخل » . ثم بعد اعوام قليلة وكان يقرأ المحاضرة الثانية والعشرين في الفن « الدرامي » التي ألقاها شليغل A.W.Schlegel » في فينا في عامي ١٨٠٩ ـ ١٨١٠ ، وقف على فقرة تعبّر عن التمييز ذاته تعبيراً رائعاً حتى انه ضمّ ترجمة للفقرة معترفاً بها في محاضرته « حكم شكسبير مساوٍ عبقريته » ، (1808) ، وبهذا اقترف الذنب الذي يدعوه منتقصوه بالسرقة . وبينا يتحدث في كيف يمكن المرء ان يخطيء ، بسهولة ، في الحكم على شكسبير « بخلط الاستواء الآلي بالشكل العضوي » اذا به يلاحظ : ان الشكل آلي [ميكانيكي] حين نطبع على أيـة مادة متاحة شكلاً سبق تحديده ، من غير نشوئه بالضرورة من سمات المادة ، كما نصنع مانشاء من أشكال من كتلة من الطين نرغب في الاحتفاظ بها حين تجف . أما الشكل العضوي فباطني ؛ انه يصوغ نفسه من الداخل ، وهو ينمو ، وتمام نموه هو بعينه كمال صيغته الخارجية . وكيفما تكن الحياة يكن الشكل[12] .

أو في قول « عزرا باوند Ezra Pound التصويري » قد يكون

لقصائد شكل كما للشجرة شكل ، وأخرى كالماء يُسكب في إناء زهر »[١٣] . والمعنى المنتقص لـ « آلي » (كنقيض للمعنى المتملق لـ « عضوي ») حاضر في مقال « درايدن » في « أسس النقد في المأساة » (1679) ، الذي يرفض فيه الوحدات الدرامية في الكلاسية المتأخرة ، لكونها « أسساً آلية » أمّا كيف أعيد النظر في تقويم ماحدث ، جذرياً ، باقامة مذهب العضوية الرومانسي فيشرحه « لويس ادموند ديورانتي Louis — Edmond Duranty » في تعليقات معاصرة على مدام بوفاري (1856) الذي لم يتبين في فلوبير الاّ « قوة رياضي عظيمة ، حسب » كلّ شيء بدلاً من الشعور به ، ولم ينتج رواية بقدر ماأنتج « تطبيقاً أدبياً لعلم الرياضيات المتعلق بالاحتمالية »[١٤] . ومن المحتمل ان كل شيء يذكّر ، ولو تذكيراً بعيداً ، بالجمالية الكمية لايحصل الاّ على قليل من التعاطف من النقاد القائلين بمذهب العضوية . والتاريخ اللاحق لهذا الفصل بين الشكل العضوي وغير العضوي يجعل « كولرج » اكثر القائلين بمذهب العضوية من الانكليز تأثيراً . وقد صيغت نظرية « التعضي » ، ككل النظريات الناجحة ، بطريقة تجعلها تبدو وكأنها حقيقة بديهية ، وليس غريباً ان تكون هي اكثر « تحاملنا » الرومانسي رسوخاً ، وأشد عمقاً والناقد الذي مكننا من ان نرى ذلك بوضوح أشد هو « أبرامز M.H.Abrams » ، الذي نشر في عام 1949 موجز بحثٍ طرقه طرقاً رائعاً في « المرآة والمصباح The Mirror and the Lamp » (نيويورك 1953) . فهنا أظهر « أبرامز » ماحدث حين غير « كولرج » نموذج مفهوم الأدب من « الميكانيكيا » الى « البايولوجي » [علم الحياة] ، من

« ماكنة » تنتمي الى القرن الثامن عشر الى شجرة في القرن التاسع عشر . ولاحظ كم من نقد « كولرج » صيغ في مصـطلحات هي حرفية فيما يتصل بالنبات ، ولكنها مجازية لعمل من أعمال الفن : « فإن تكن جدليـة « أفلاطون » عـدداً جماً في المـرائي [جمع مرآة] فجدلية « كولرج » غابة من الحياة النباتية »[١٥] .

ومن المفارقة الساخرة ان الشكل العضوي لزم ان يشترك ، في العبارة عينها ، مـع الشكل الفيثـاغوري ، فـأفلاطون الذي يسألنا في ذلك الحوار الذي وصف فيه الله [سبحانه] رياضياً مقدساً ، يسألنا ان نتأمل الكون جسماً متناسباً رياضياً ، يقول « سقراط » إن الله [تعالى] صـاغ العالم عـلى هيأة « مخلوق مفـرد ، مرئي ، حي » (تيمـوس 30d) . وظهر هـذا التمثيل العضوي ، مطبقاً على الفنون ، مبكراً ، في كتـاب « افلاطون » « الفيدروس Paedrus » (264e) ، حيث يروى ان « سقراط » يقول « ينبغي ان تكون كل محادثة مخلوقاً حياً ، له جسد خاص به ، ورأس وأقدام ، ويجب ان يكون فيها وسط وبدء ونهاية يهيىء بعضه لبعض ، وللكل » . هنا نجد السمات المميزة لعبارة مألوفة اكثر من غيرها في مذهب التعضي القديم : في تعريف المأساة في الفصل السابع من كتاب الشعر « لأرسطو طاليس » فحين واجه « ارسـطوطاليس » المعضلة المربكـة ، معضلة تعـريف النسب الصائبة في المأساة راح يفكر في مصطلحات عضوية فكتب يقول : كما ان المخلوقات الحية والعضويات المركبة من أجزاء كثيرة يجب ان تكون ذات حجم مقبول ، تسهل رؤيتها بالعين ، فكذلك يجب ان تكون الحبكات ذات طول مقبـول [مناسب] لكي يمكن ان

تعلق بالذاكرة » . وقد نرفض ، بخلاف ذلك ، ان يسحرنا التناظر [التشابه] فنؤكد قصوره بأن نسأل أسئلة « ومسات Wimsatt » المربكة : « ما البدء والوسط ، والنهاية لسنجاب او شجرة ؟ .. وماذا يقابل المعدة في المأساة ؟ »(١٦) . فكلما فحصنا التناظر [بين الأدب والتعضي] فحصاً دقيقاً ، صار أكثر إشكالاً ، خاصة اذا حاولنا ان نتخيل نظائر أدبية للسمات المميزة للأشكال العضوية في العالم الطبيعي . فان كان حقاً ان اصل « الكل » البايولوجي يسبق تحديد أجزائه ، فليست هذه هي الحال مع أشياء كالقصائد ، أجزاؤها قد تترك في حال منجزة سنين تنتظر « كلاً » يضمها

فإن تكشف الاشجار والمحار عند الفحص المراحل المختلفة لنموها فان من المؤكد ان الأعمال الأدبية لاتعرض النسخ الأولى التي جرت خلالها في صيرورتها الى ماهي عليه ، وإن عرض قليل (مثل Erewhon لـ « بتلر » Butler (1872) شواذ تبدو وكأنها تظهر شيئاً من السهو في التأليف في عدم ملائمة مفهومات سابقة لتطورات متأخرة . فيقال ان الاشكال العضوية تتسم بقدرتها على التمثيل [تمثيل الطعام] : فالنبات يمثل الماء ، والتربة وضوء الشمس لينتج أوراقاً ـ ولكن ما العمليات الغذائية المماثلة لذلك في كتاب أو أديب ؟ ثم إن الحتمية « البايولوجية » تحمل النبات على ألّا ينتج الاّ نوعاً من الزهر كامناً في بذرته . والأدباء احرار في ان يهجروا الافكار الأولى وكذلك المسودات الأولى . ومع ان الأجزاء المكونة « للتعضى » الحي يعتمد بعضها على بعض ، «مشاركةً» ، كما يقال ، لكنا نعلم ان المسرحيات يمكنها البقاء بعد التمثيل

الذي يحذف سطوراً كثيرة ومشاهد كاملة ، وان رواية من الروايات قد توجد في نسختين مختلفتين او اكثر من نسختين ، وهكذا .. فنخلص الى ان « العضوي » يبدو اكثر قليلاً من مصطلح « تشريفي » في المناقشات الأدبية .

ولاإنكار ، مع ذلك ، في جاذبيته بالمقارنة بالأنظمة الفيثاغورية المنافسة ، فبعضها يبدو وعراً في تعقيده . ولعل هذا هو السبب في أن المنظرين الرومانسيين قد فضلوا ان يسلحوا انفسهم بسلاح « بايولوجي » بدلاً من سلاح فيزياري ، حين يعالجون « عالماً آخر » بصفته كوناً حياً ووحدة عضوية جمالية ، فان يقل ان الكون نفسه مؤلف من وحدات (دعاها لايبنز Leibniz بـ « المونادا » Monads ») [واحدتها موناد اي الجوهر الفرد] استطاعت ان تبقى كاملة في ذاتها في حين أنها تؤلف جزءاً من الكون ، فليس من سبب يلزم ألّا تكون « العوالم الأخرى Heterocosms » ، وماتتألف منه خاضعة للقانون عينه . ولم يطبق « لايبنز » قط علم وحداته Monadology على علم الجمال ، ولكن ليس من الصعب صوغ « وحدات » المرء نفسه الشعرية ، كما فعل كولرج حين دعا القصيدة المثالية « كلاً منظّماً Organised whole » . ثم استطرد ليعرف « الكل » أنه شيء « مؤلف من الداخل ab intra من أجزاء مختلفة ، مستقلة استقلالاً كثيراً الى حد أن كل جزءٍ هو وسيلة وغاية في علاقة متبادلة »[١٧] . والمرحلة الأخيرة في جمالي « متعضٍ » هو القرار القائل : لايمكن الحكم على « جزءٍ » من عمل أدبي من غير رجوع الى « الكل » . ومذهب « الكلية » Wholism يحمي استقلالية « العوالم الاخرى » بكونه

يضمن الاّ يفحص جزء من عمل جمالي متاح فحصاً منفصلاً ، لانه لامعنى له الاّ بعلاقته « بالكل » الذي يعتمد ، هو أيضاً ، على ذلك الجزء .

الشكل الباطني والشكل التعبيري :

يتضمن مذهب « التعضي » ترك الشيء يأخذ هيأته الطبيعية مهما تكن تلك الهيأة ، ولمواجهة الاعتراض على أن الشكل العضوي ليس الاّ اسماً مؤدباً للذي لاهيأة له ، رأى الذين يقولون « بالتعضي » أنفسهم ملزمين بأن يخترعوا معايير ليست معروفة في سجلات الشكل غير العضوي . وأحدها هو مفهوم الشكل الذاتي [الباطني] الرومانسي ، الذي يدعوه « شافتزبري Shaftesbury » بـ « الشكل الداخلي [الشكل المتجمع نحو الداخل] Inword form » ، ويدعوه غوته Goethe « الشكل الباطني Innere form »[١٨] . وهذه ظاهرة غامضة غموض الشكل المتعلق بدراسة علم الأعداد ، ولكنه أصعب منه منالاً ، اذ يلزم ان يحدس باطنياً ab intra ، ولاتمكن ملاحظته من الخارج Ab extra . فيمكننا ان نقرأ كتاباً في رمزية العدد قبل أن نكدح لفهم قصيدة عدادية ونخرج بشيء مما نتوقع ، ولكن ليس لدينا مثل هذا المرشد الخارجي نحو الشكل الداخلي ، فكل مثل من أمثلة الشكل الداخلي [الباطني] فريد و (بالتحديد الدقيق) ليس في متناول المرء خارج « العمل » نفسه . وليس من شك في أن بعض أكثر سمات الشكل الداخلي إغراءً غير مقنع تماماً ، لانه محض تفسير .

« فباوند Pound » ، مثلاً ، يدعونا الى ان نفكر في التفصيلات الجمة في « الأناشيد الكانتوز The Cantos » كالبرادة [التي تسقط من الحديد في اثناء برده] مترتبة في حقول قوة بمغناطيس « مفهومية » ذهن الشاعر(١٩) . وحين كان « لورنس Lawrence » يحاول إقناع « غارنيت Garnett » ان يفهم ان « قوس قزح The Rainbow » (1915) ينفصل ، متعمداً ، عن تقاليد الروائيين الجاهزة ، قارن « الشكل الايقاعي Rhythmic form للشخوص في روايته بما يحدث حين « يسحب المرء قوس واقية الصحون [من الانزلاق] على طبق لطيف مصقول بالرمل صقلاً ناعماً : فالرمل يتخذ خطوطاً غير معروفة »(٢٠) . وقد يكون الأمر كذلك ، ولكن كيف يمكن ان نتوقع من قراء الكانتوز [الأناشيد] او قوس قزح ان يعلموا هذا ؟

وأقل من هذا إغماضاً نظرية الشكل « التعبيري Expressive » أو « المحاكي Imitative » . تبدو هذه تطوراً لمبدأ « اللياقة Decorum البلاغي ، الذي يقتضي أسلوباً مناسباً للموضوع ، فان صادف ان كان بطل مسرحية امرىء ، من النبلاء فاللياقة هي ان تكون لغة البطل رفيعة في أسلوبها من غير ان تشوبها تلك الحذلقات او السذاجات التي تناسب لغة العلماء والرعاة على الولاء . وفي هذا السياق تكون اللغة « اللائقة » هي اللغة الملائمة ؛ والشكل « المحاكي » هو الشكل الملائم ، الشكل الذي يبدو ملائماً لذلك الموضوع الخاص . وكثير مما يصور فن جعل « الشكل » معبراً عن المضمون موجود في قصائد « هومر » لاسيما وصفه للجهود التي لانهاية لها لدحرجة سيسيفوس

Sisyphus حجراً الى أعلى التل (الاوديسا ، الفصل الحادي عشر ، 593 ومابعدها) ولاحظ « ديونيسوس هاليكا نـاسوس Dionysius Halicarnassus » باعجاب كيف يصور « هومر » هذا محاكاة مستعيناً بترتيب الألفاظ العملي »[٢١] .

احادي المقطع فأحادي المقطع : يتحرك الحجر الى اعلى التل ، ثم يتدحرج هابطاً ثانية بمتعدد المقاطع من الألفاظ ، ويسأل « ديونيسوس » قبل أن يصبح الشعر الذي يمثل معناه « روسماً » [كليشيه] لنقد « ليفيسايت Leavisite »[٢٢] بنحو ألفي عام ، قائلاً : « ألا يتدحرج ترتيب الألفاظ نحو أسفل التل مع ثقل الحجر ؟ » . والمماثل الانكليزي لهومر في « سيسفوس » هو دون Donne في « الحقيقة Truth » [ترجمة بتصرف ، علماً ان التعقيد في ابيات المقطوعة يشير الى صعوبة بلوغ الحقيقة] .

على تل عظيم
وعرٍ ومنحدر ، تقف الحقيقة ، والذي
سيبلغها ، بين الاصرار على الصعود ،
وماتبديه مفاجأة التل من المقاومة ، ينالها[٢٣]

وبنظم أبيات تصعب قراءتها ، بقصد ان يجعلنا « دون » نجرب ، بدلاً من فهم المعاني ، صعوبة المهمة الموصوفة ، ينتج الشاعر ، هنا ، « علاقة تبادل سمعية » لموضوعه تنجز المطلب الذي يصوره قول « پوپ Pope » : « يجب ان يكون الصوت صدى للمعنى »[٢٤] .

ومهما يكن من شيء فليس كل امرىء يتأثر بمثل هـذه

البراعة التقنية . ويسخر « جونسون Johnson » من المتشاعر الزائف « دِك منيم Dick Minim » لاعجابه بمثل هذا الوزن « التمثيلي » . وكان جونسون مدركاً ادراكاً حسناً أبيات « هومر » في « سيسيفوس Sisyphus » ـ ومحاكاة « پوب » الماهرة لها في « مقال في النقد » (1711) ـ ولكنه كان مقتنعاً ، مع ذلك ، بأن « الصوت لايمكنه ان يشبه شيئاً سوى الصوت »[٢٥] ، وكان حذراً حيال مخاطر العواطف التي تثير الشفقة في الايقاعات التعبيرية . ويمتدح « منيم Minim » البيت الآتي :

Where one part cracked, the whole does fly

حيثما جزء تصدع [فاذا] « الكل » يطير .

لأن « تصدّع » في الوسط التعبير عن صدع ، ثم تتشظى الى مقاطع أحادية »[٢٦] .

وبشيء من القلق يجري تنبيه المرء على ان كثيراً من الالتفات الموجّه في النقد التطبيقي الى الايقاعات الوظيفية وبناء الجمل المحاكي عرضة لمثل هذه السخرية ، فالتعبيرية التي اعجب بها « ديونيسيوس Dionysius » ينتقصها « افور ونترز » Yvor Winters بـ « بطلان الشكل المحاكي »[٢٧] .

وفي رأي « ونترز Winters » أن المؤذي الأول هو « ولت وتمان Walt Whitmann » فمؤلفه « أوراق العشب Leaves of Grass » (1855) قصيدة واسعة تمتد في غير نظام في قارة امريكا الواسعة الممتدة في غير نظام ، فتقرّ ، في خداع وزيف ، تجارب المحدثين ، كالأرض اليباب The Waste Land والكانتوز The Cantos اللتين تعالجان مجتمعات متشظية في أشكال متشظية .

ويعترض « ونترز » عـلى « ايليوت » و « بـاوند Pound » لتلك الأسباب التي اعترض بها « منتورنو Minturno » في عام 1564 عـلى من يدافعـون عن الطبيعة المتعلقـة « باحـداث » السـرد القصصي الرومانسي على أساس أن « الشكل المنحرف يناسب ، في نحو من الانحاء ، أفعال الفرسان المنحرفين ـ وان كان « هـرد Hurd » ، بعد ذلك بقرنين ، ماكان يتحرج من الرجوع الى ذلك الحجاج حين كان يدافع عن طبيعة « الملكة الجنية الساحرة The Faerie Queene » المـتـشـظيـة في أحـداث Episodes [أو وقائع][٢٨] .

ويبدو ان استجابتنا للشكل التعبيري تعتمد على التوقعات التي نسبغها على النص الذي تحدث فيه تلك الاستجابة . مثال ذلك انـه يبدو غـريباً ان كـلاريسّا Clarissa (لرتشـاردسـون Richardson) التي أغتصبت تـواً يجب ان تـظهـر عـواطفهـا المشوشة في قصيدة مضطربة في اسلوبها طباعياً[٢٩] ، ثم لنذكر مثلاً آخر ، فقد يبدو مناسباً ، على وجه الخصوص ، انه كان على « ستيرن Sterne » ان يكون « رَسَمَ » شكل ترسترام شانـدي Tristram Shandy انقطاعاً [عن التعبير عما يجـول في الخلد] هائلاً ، وهـو المصطلح الذي يستعمله البـلاغيون ليصفـوا تلك المناسبات حين يكتم المتكلم ماهو على وشك ان يقوله[٣٠] . ومهما يكن من شيء فان مخترع الاشكال التعبيرية يخاطر ، دائمـاً ، بنوع الاعتراضات التي وجهها « كولرج » الى أقوال المرضة في « روميو وجوليت » ، حين شكا قائلاً : « إن من غير الممكن ان تحاكي ، حقاً ، محدّثاً بليداً وثرثاراً ، من غير إعـادة تأثيـرات

البلادة والثرثرة »[٣٦] ، وتظهر هذه المعضلة حادة في أجزاء من مسرحيات « بكت Beckett » التي تدهشنا ، وهي تثير احساساً بالضجر والعبث ، بكونها مضجرة ولاجدوى فيها . أيستجيب المرء تماماً لـ « انتظار غودت Godot » بتجريب الضجر مع عدم جدواه كله ؟ فان كان الأمر كذلك ، أفتكون قصيدة « الدونسياد The Dunciad » (1728) أكثر تعبيرية فيما يتصل بثقل الظل ، ان كان « پوپ Pope » قد جعلها بليدة ؟ كلا ، ولاريب ، لأن لدى « پوپ » إيماناً بالشكل التعبيري وسيلةً أدبية أقل من ايمانه بنوع البراعة التي عرضها عرضاً مسلياً « فليدنغ Fielding » في موضعٍ ، في اميليا Amelia (1751) « ولكن كما قد يبدو الحديث عن طاولة الشاي ثقيلاً بعض الشيء على القارىء ، وان كان يمتع كثيراً اولئك الذين يتجاذبون اطرافه ، سنضع هنا نهايةً لهذا الفصل » (الكتاب 9 ، الفصل 3) .

الشكل « عملية متدرجة »

من المتفق عليه ، بعامة ، أن الشكل لايمكن ان يكون صفة مميزة الاّ لنتاج تام ، وليس قط لعملية في سبيلها الى التمام : فنحن ننتبه لوسائل تختم النتاج كالخاتمة والمقاطع التي تؤذن بالختام ، او ننتظر حلقة اخيرة من رواية قبل الكلام على شكلها . ولكن يجب على كل قائل بالتعضي [بالعضوية Organicist] نبيهٍ ان يعترف بأن مفهوم النتاج هذا غريب تماماً بالنسبة الى الاشكال « البايولوجية » ، فهي لاتنجز حالة من الثبات ولكنها توجد في حال عمليات متغيرة تغيراً مستمراً . وفي القرن الأخير أومايدانيه

مالت أعمال الفن ميلاً متزايداً الى ان تبقى ناقصة وذات نهاية مفتوحة . و « الشكل المفتوح » (في تعريف مارتن أدمز Martin Adams) هو الشكل « الذي يشتمل على صراع رئيس لم يُحلَّ ، مـع قصد عـرض عدم حلّه » . و « أدمـز » غير مقتنـع بقيمة « الشكل المفتوح » . فهو يرى أن « نوعاً من تأثير مغلق ، دائماً في متناول يد الفنان الذي يختار الافادة منه . وليس من تجربة ، بما فيها من طبيعة خاصة ، غير ممكن بناؤها »[٣٢] ، فلِمَ ، اذن ، يجب على الأدباء ان يفكروا بخلاف ذلك ؟ ولماذا يعدّ « كونراد Conrad » ، مثـلاً ، « الاغلاق التـام » « السهم الذي يصيب المرمى » ، من بين أكثر التقاليد الروائية تزييفاً ؟[٣٣] .

وخاتمة « ولتر بيتر Walter Pater » لعهد النهضة (1873) تهدينا سبيلنا : يقول « ولتر بيتر » : « ليست ثمرة التجربة هي الغـاية ، بـل الغايـة هي التجربـة نفسها » . فمـا يشير اليـه « بيتر » ، هنا ، نظرية من نـظريات الفن تهيىء نفسهـا للرأي الهـراقليطي Heracleitan القـائل ان كـل شيء في حالة تغـير ، بالاصرار على ان ماندعوه « كائناً Being » ليس غير محض تتابع حـالات من الوعي : فليس ، ثمة ، استقـرار ، وليس من ثمار للتجربة ، ولانهايات ، فان اعتقدت ان كل شيء متغير وأنّ الفن يجب ان يحاكي الحياة ، فليس من المحتمل ، اذن ، ان نثق كثيراً في امكـان الاشكال المقفلة في الفنـون ، لأنك ستعـدّ مثل هـذه الأشكال تزييفاً للواقع . وعـلى نقيض ذلك ، ستميل الى اعظام مادعاه « لورنس D.H.Lawrence » في عام 1920 « شعر الزمن

الحاضر المباشر » مفضلاً مع بطل « الأبناء والعشاق Sons and Lovers » (1913) « البروتوبلازما الوامض في الأوراق » على « تخشب الشكل » القطعي ، « فليس غير هذا الايماض الحي ، الحقيقي ، والشكل قشرة ميتة »[٢٤] فان كنت كلورنس روائياً ، فأنت تميل الى ان تعدّ شخوصك ، على هذا النحو ، مهيباً بالنقاد ألّا يبحثوا عن « الذات القديمة الثابتة »[٢٥] لأنك قد حللتها في ومض علائق . ومثل هذا الجمالي يتضمن اعادة تفكير جذرية في طبيعة الشكل الأدبي . ويعجب بالأدب ، تقليدياً ، بسبب تطلعاته نحو الديمومة ، وكان المظنون بالادباء ان ينتخبوا تفصيلات من التعبير الزماني ، ويحتفظوا بها دائماً في ألفاظ تعلق بالذاكرة كعاشقي إناء « كيتس » الاغريقي ، صُوِّرت لحظة تقبيلهما فبقيت صورة تلك اللحظة في أبدية من التوقع ، معبرة عن حب لاتستطيع صروف الدهر ان تقضي عليه :

أنت تبقى عاشقاً طول المدى

وهي تبقى أبد الدهر جميلة

ويمثل إناء « كيتس » نوعاً من الفن يهدف الى مقاومة التغيير بتأبيد اللحظة ، وبهذه الطريقة يبتدع نصباً اكثر ديمومة من « البرونز » . والعملية ، في الجمالية المتغيرة ، من وجهة اخرى ، اكثر اهمية من النتاج . ونتيجة لهذا ينظر الى الاتجاه المؤبد تزييفاً للواقع (ويصر « لورنس » على ان ليس للبلازم الحي احجار كريمة) ودليلاً على ارتباطنا المزدرى « بتلك النهاية الحاسمة التي نجدها مرضيةً جداً لاننا مرتعبون جداً »[٢٦] .

وكلنا يعلم المحاولات التي هي اكثر جراة في صنع التغيير في الفن . ففي الفنون المرئية ترتسم تلك المحاولات من انطباعية « رينوا Renoir » ، التي تذيب الأشكال الثابتة في ومض من الضوء ، الى لوحات « الفعل » لجاكسون پولوك Jackson Pollock » وهي هي اكثر حداثة ، وتهدف الى تمثيل حدوث [عملية الحدث] لاحدث [منجز] ، وقد ارتاد إمكان تصوير « سيل من الوعي » « جويس Joyce » و « ولف Woolf » والسائرون على خطاهما ممن أرادوا ان تكون الرواية مراوغة ولايمكن التنبؤ بأحداثها ، كالوعي نفسه ، وقد شهدنا في النقد اهتماماً متزايداً بالدراسات الحيوية ، صنيع « جون ستولورثي John Stallworthy » بقصائد « ييتس Yeats » بترتيب مسودات المخطوطة ذات القطع المشهورة في نظام زمني ، جالباً الانتباه الى البداءات والمآزق [المسدودة] ، وإعادة بناء العملية الابداعية بناءً يشعرنا بالخيبة حين تقف بغتة فنجد أنفسنا لانواجه الا بنتاج[٢٧] . وكانتو ز « پاوند » هي المثل العالي لشكل العملية المتدرجة في هذا القرن . وقد بدأ « پاوند » ينشرها في عام 1917 غير مهذبة تهذيباً جوهرياً الا الثلاث الأولى ، وكان لايزال ينشر أخر جديدة قبيل وفاته .

وأصبح واضحاً وضوحاً مطرداً ، على مر السنين ، أن الكانتوز كانت مشتركة مع تطور وعي مبتدعها ، على نحو يخالف ماتشارك فيه ترسترام شاندي Tristram Shandy ذهن « لورنس ستيرن Laurence Sterne » لأن « ستيرن » كان مبتدع نوع

جديد من شكل انفصل عن الزعم الكلاسي القائل ان على الأديب أن يعلم غايته باديء بدءٍ ، وبدلاً من أن يهدف « ستيرن » الى الخاتمة ، طوّر شكلاً مفتوحاً تماماً (القصة المستمرة) اكثر عناية بتسجيل حاضر منه باتمام ماضٍ ، فنشر « ترستزام شاندي » في حلقات مجزأة ومات قبل ان تتم ، وماكان عدم إتمامها بمهم لأن الاختتام محال في روايات الخيال المفتوحة النهايات ، وهذا أحد الأسباب التي تفسر لماذا لايمكن للكانتوز ان « تنتهي » (في المعنى الذي تنتهي فيه الفردوس المفقود) ، انها تقف حسب : وقد وقفت حين مات « باوند » وأصبح « عدم اتخاذها شكلاً » شكلها .

والسمة المميزة « للشكل عملية » ألاّ يعلم الى اين يسير حتى يرى المكان الذي كان فيه . وبسلوك هذا المسلك يصيّر عدداً من معايير شكلية ، شيئاً قديماً مهجوراً ، وكانت تبدو، قبل ،عامة شاملة ، ولكنها تُرى ، الآن ، غير ذات علاقة الا بالشكل نتاجاً ، واكثر إثارة للدهشة انها تحدث إعادة تقويم لما يُدعى بالمقطعات . واحد مظاهر تغيّر جذري في القيم الجمالية بين القرن السابع عشر والقرن التاسع عشر هو أنه : بينا لايحتفظ ملتون الاّ بمقطوعة واحدة من شعر الصبا اذا بشيء يماثل ثلث مجموع قصائد « شلي » يوصف بأنه مكوّن من مقطعات او فقر ملغاة[٢٨] . والشعر الناقص يقدّر ، كالقصائد التامة تقديراً عالياً . ولعل معاصراً « لپوپ Pope » ماكان يؤيد ملاحظة « بول فاليري Paul Vallery » في أن « العمل لايكون كاملاً أبداً .. ولكن يُتخلّى عنه » ، وماكان يؤيد أيضاً الرأي القائل « لو لم يتخلَّ فاليري عن

« المقبرة البحرية Le cimetiere Marin » فتنشر ، لربما استمر يعمل فيها مادام حياً »[٣٩] .

ولما كانت « العمليات » تثير اهتماماً اكثر من النتاج فان للناقص (او الذي لاخاتمة له) منزلة الصدارة ، ويثير نقداً يعالج المقطعات وكأن كل واحدة منها « كلٌ » تام ، ويعدّ نقدة « حكايات كانتبري » و « الملكة الجنية الساحرة » « تامتين » ، على نحو ما ، في حاليهما غير المكتملتين ؛ مثل عدد من أعمال اخرى من « كبلاخان Kublakhan » او « القلعة The Castle » (1926) « لكافكا Kafka » . وبالنسبة الى آخر لايبدو « إتمامهما » ممكناً تصوره ، لأن كل امرىء يعلم ان البطل والمقرض Hero and Leander » أصبحت قصيدة مختلفة جداً ، حقاً ، حين اقتبسها « جورج تشابمان George Chapman » من « كريستوفر مارلو Christopher Marlowe » . وتجتذب « جين اوستن Jane Austen » اكثر مما هو مقدر لها من بين جماعة المتممين ، ولكن مامن أحد يعدّ النتائج شيئاً اكثر من كونها أمثلة على فن المعارضة[٤٠] . ويفتننا الفن الناقص ، كما الملح « بيربوم Beerbohm » ؛ فان أخذ مقترحه ، وهو « متحف للروائع الناقصة » مأخذ الجد : فانّ ثَبَتَ مراجع « كورنزاند سپارك » للكتب الناقصة سيقدم لنا فكرة عما ينبغي ان تشتمل عليه الأمثلة الأدبية[٤١] .

وعارض آخر من جراء التحول من النتاج الى عملية النتاج هو معيار الاتساق او الثبات . وقد بدا بديهياً لهوراس Horace أن

القصيدة يجب ان تكون « متسقة في ذاتها » ، كانياذة « فرجيل » التي « لم يكن فيها الوسط غير متسق مع البدء ، و « الخاتمة مع الوسط » (فن الشعر ، 153) . وعدم الاتساق ، في هذا التقليد ، خطأ لأنه ينتهك مبدأ عدم التناقض الارسطوطاليسي ، الذي يقرّرانه لايمكن لشيء ان يكون ولايكون ، في ذات الوقت . ومن أجل هذا ، يجب الّا تظهر شخصية بخيلة وهي تسلك مسلكاً غير بخيل ، فذلك هو عدم الاتساق . فعدم الاتساق ينتج كتباً غير مقنعة ، والكتب غير المقنعة كتب رديئة . ومهما يكن من شيء ، فان تقليداً منافساً نشأ من « هيراقليطس Heracleitus »[٤٢] يؤيد الرأي المضاد وهو أن الحياة نفسها تتسم بجهود مضادة ، وفي مثل هذه الحال لايستطيع المرء الّا ان يوافق موافقة مشروطة على الاتساق في تصوير الشؤون البشرية . وفي قول « إملاك Imlac » « لجونسون Johnson » : « لايمكن ان تكون حالات عدم الاتساق سديدة على حد سواء ، ولكنها ، معزوّة الى الانسان ، قد تكون حقاً على حد سواء »[٤٣] . فان كان الأمر كذلك فالادباء الذين يهدفون الى ان ينقلوا نقائض الحياة ، في محاكاة دقيقة ، قد يشاركون امتعاض « اندري جيد Andre Gide » من النقاد الذين يتوقعون ان تسلك الشخوص المختلفة سلوكاً ثابتاً متسقاً ، فيكون التنبؤ به ممكناً ، وكتب يقول : ومايُعجب به لكونه اتساقاً في الشخصية « هو ، على النقيض من ذلك ، الشيء الذي يجعلنا ندرك ان الشخوص مصوغة صياغة مصطنعة »[٤٤] ، وبسبب هذا يزعم ادباء « العملية Process » ان عدم الاتساق [او الثبات] هو من حقهم ، حتى حين تجري الكتابة على لسان المتكلم . ويسأل

« وتمان Whitman » قائلاً : « أأناقض نفسي ؟ » أجل ، اذن ، انا أناقض نفسي ،

(فأنا واسع انطوي على حشود) .[٤٥]

[والترجمة بتصرف كثير :

أنـا أدري أنـنـي نـاقـضـ ـتُ نـفسي في الوجـودْ

(أنـا ضخم تلتقي فيَّ حشـودٌ وحشـودْ)]

وينبذ الاتساق ، خارج التقليد الهوارسي ، بصفته « غول العقول الصغيرة » (امرسون Emerson) او « الملجأ الاخير لمن لم يوهبوا نعمة الخيال » (وايلد)[٤٦] .

و « التنظيم [بحذف الفضـول] » قيمة شكليـة اخرى يعترض عليها أدباء « العملية » . والتقليـد الأسبق القائـل ان الوظيفة التي لاغنى عنها يجب ان يكون ممكناً عزوها الى كل جزء من أجزاء الأثر الادبي يعضده إصرار ارسطوطاليس على حبكة في المأساة متقنة النسج . فقد كتب يقول : « يجب ان تكون مختلف الأحداث منظمة تنظيماً دقيقاً بحيث ان اتخذ احدها موضعاً آخر او طرح جانباً اختل تأثير « الكل » اختـلالاً خطيـراً » (كتاب الشعر ، الفصل 8) . « فان كان وجود شيء او غيابه لايحدث اختلافاً بيناً فهو ليس جزءاً حقيقياً من الكل » . وقد وجد « دون Donne » ، وهو يطبق مبدأ التنظيم معياراً للأسلوب ، كثيراً مما يعجب به في « سفر المزامير » المكتوب « في شكل هو غريب ومحتاج الى جهد في الصنع معاً ، فان انتهى صنعه فهو لايحتاج الى شيء ، فلا يؤخذ منه مقطع ، ولايضاف اليه » . ويرى « كولرج » أن في أفضل اعمال « ملتون » و « شكسبير » قلما تكون زحزحـة حجر

من الأهرام باليد أكثر صعوبة من تبديل لفظ أو موضع لفظ من غير أن يجعل المؤلف يقول شيئاً آخر ، أو شيئاً أسوأ ، مما يقول »[٤٧] . وبناءً على هذا الرأي ، قد تكون الحياة غير مرتبة ، ولكن الفن ليس كذلك ، ومن أجل هذا عقدت « فرجينيا وولف Virginia Woolf » العزم « على حذف كل ماهو غثاء وموات وفضول » من عملها ، كل تلك الأشياء غير المرغوب فيها التي تسبب اضطراب الروايات الواقعية التي خضع مؤلفوها فيها « للعمل القصصي المروّع » عمل « المخاض من الغداء الى العشاء »[٤٨] . وكان « لهنري جيمس » ، كذلك « تحفظات » خطيرة على « وحوش منتفخة سائبة » مثل « الوافدين » لـ « ثكري Thackeray » (1853 — 55) ، وعلى المحلبية المائعة » ، كروايات « تولستوي Tolstoy و « دستوفسكي Dostoevsky »[٤٩] ، وكلها يحاول استيعاباً لاتمييز فيه بدل الاقتصار على لحظات مضيئة منتخبة .

ويخالف مذهب « وولف » أو « جيمس » مذهب النقاء المحض ، مخالفة واضحة ، اولئك الذين يرون ان الكتب قد يفسدها الأدباء ذوو الاحساس المفرط حيال الفضول الممكنة . وحتى « فورستر Forster ، الذي اتخذت رواياته شكلاً ونمطاً يخرجانها عن المألوف ، شعر ان « جيمس » كان مخطئاً بتضحيته بالفضول من أجل الأنماط لأنه ختم بمجموعة من شخوص « تسربت من المادة الشائعة التي تملأ الشخوص في كتب أخرى ، وأنفسنا »[٥٠] .

و (نفاية) « دريك Dreck » مصطلح ، في الآونة

الأخيرة ، مفيد للحشو غير المفيد الذي يستطيع الأدباء ان يملأوا به رواياتهم ليتجنبوا نوع الاعتراض الذي يثيره « فورستر » . ويلمح « أحدهم » في رواية « ابيض كالثلج Snow White (1967) لـ « دونالد بارثيلم Donald Barthelme » قائلاً : « نحب الكتب التي فيها كثير من دريك Dreck [النفاية] ، المادة التي تقدم نفسها بصفتها ليست كلها ذات علاقة (أو ، في حقيقة أمرها ، ليست قط ذات علاقة) ، ولكنها ، إن أنعم النظر فيها ، يمكن ان تمدّ بنوع من « معنى » بما يحدث .[٥١] فثمة لدينا نظرية في الشكل تسمح باحتمال وجود كثير من الزيادات او الفضول في كل سلسلة من « ضروب » الكلام ، وعدد كبير من اجزاء لاتؤدي وظيفة في العمل الأدبي .

وكتبت « كاترين لورد Catherine Lord » تقول « ان تكن القصيدة مشبهة كائناً حياً ، فلابد ، اذن ، من الحشو ، لأننا نستطيع ان نقول ان طبيعة الكائن الحي ذاتها تقودنا الى توقع مصادفات »[٥٢] . ولايعني هذا إنكار كفاية الأعمال المتخيلة بصفتها نُظُم إبلاغ ولكن لمناقشة قيمة التفسيرات الأدبية التي تضطلع بتسويغ وجود كل تفصيل ضمّنه المؤلف مؤلفه .

ويمكن أن توضح هذه النقطة توضيحاً جيداً فيما يتعلق بالسرد القصصي الشفوي مما لايؤدي وظيفة ، على الطريقة الجيمسية Jamesian . فالسرد ، بالنسبة الى عين المشاهد ، مكرور في التركيب ، ومحشو من غير تمييز ، ولكن هذا الخطأ ، بالنسبة الى اذن المصغي ، يؤدي وظيفة ، في طريقة اخرى مختلفة ، بالتبيين والتوكيد معاً ، لأن التكرار والحشو يبطئان من

تقدم السرد القصصي فيتسـع لمستوى استيعـاب المصغي[٥٣] . والادب الشفـوي (إن يستطع المـرء ان يتحدث في مثـل هـذا التناقض في المصطلحات) لم يقصد به ان يؤدي وظيفة في الطريقة التي وصفها ارسطوطاليس ، ولافي كثير من الأدب ـ فيما يخال المرء ـ الأكثر تأخراً . فان سيطرت المعايير الأدبية فما يحظى مايدعى « بالاستطرد » بالموافقة . وهذا يتضمن مؤاخذة على انه حشو زائد قد يراه قرّاء ، يألفون منحى جمالياً آخر ، دليلاً على خصب ابداعي او « كمال » بلاغي . ولم يوافق « سكوت Scott » ولا « ترولوب Trollope » على حادثة « رجل التل » في « توم جونز Tom Jones » ، لأن الاستطراد (كما يقول ترولوب) يصرف انتبـاه القـارىء [عن القصـة] ويقـوم بـالأمـر قيـامـاً غـير مقبول . »[٥٤] . وثمة طريقة شائعة في الاجابة عن هذه التهمة هي إظهار أن مثل هـذه الاستطرادات تـرتبط بـالفكرة الرئيسـة في الروايات التي تحدث فيها ، حتى اذا لم تكن في طريقة واضحة تمـام الوضوح ، كمـا توقـع « ترولوب » والقيـام بهذا معنـاه التسليم ، ضمنـاً ، أن الاستـطراد سيىء ، وأن « فـيلدنـغ Fielding » روائي جيد لأنه لايستطرد ، بل يبدو كذلك حسب . (وقال « فوردمادوكس فورد Ford Madox Ford » من الطبيعي انك يجب ان تظهر وكأنك تستطرد ، ولكن يجب ألّا يندّ خيط واحد أبداً عن هدفك »)[٥٥] . وأفضل جـواب قد يجـري في موازاة مـلاحظة « كـولرج » التي تقول ان في « تـرستـرام شـاندي » « ليست الروح المستـطردة هي العبث ولكن الشكـل الخـاص بعبقرية « ستيرن Sterne » ففي أشكال العملية [المتدرجـة في

نموها] كل شيء جزء من « المُتَعَضّي » ، وهي طريقة اخرى للقول إن الأجزاء كلها تشارك في تجربة القراءة الكلية .

الفصل الثالث

معايير التعقيد و « البساطة »



أتكون الكتب أفضل لسهولة اسلوبها ام لتعقيده ؟

أزمع هنا فحص بعض الأسباب التي قادت الناس في أزمنة مختلفة لتعظيم « السهولة » او التعقيد ، مثلاً اعلى في الأسلوبية ، او لتفنيد او تأييد قول « ارنولد Arnold » المأثور أن « الاسلوب الواضح ذا « السهولة » الكاملة » هو « الرفيع بين الأساليب كلها »[1] . لنبدأ باستقراء مايمكن ان يقال في فضل صنع الأشياء معقدة .

بسط أسباب الغموض :

إنّ الدفاع التقليدي عن الغموض هو القول « الميتافيزيقي » : لاسبيل الى معرفة الحقيقة البتة ، فهي سرٌ محجوب دائماً عن النظر العقلاني . ويؤيد عرف الكتاب المقدس والرواقية الوثنية هذه الدعوى . ويسوّغ الأدب المحاكي ، في مثل هذه الأحوال ، وجوده بمحاولته ان يكون مبهماً كالكون نفسه ، وبارتياده مايدعوه « تشوسر Chaucer » بـ « سمة الأشياء المحجوبة »[2] ، وهي سمة قد تُستدعى طبيعتها بنطق غامض ملغز ، وكان العرف العبري القائل إنّ الكتاب المقدس سامٍ سمواً خفياً اكثر تأثيراً في تطوّر السمة « المحجوبة » في الأدب الدنيوي ، وهو يومىء الى الحقائق التي يجب ان تحجب عن الأعين الدنسة . ويقصر « بنسيروسو Penseroso » المتون انتباهه على الكتب التي فيها « مايعني / اكثر مما يتلقى السمع » . ويثير « هنري فوغان Henry Vaughan » ، في نحو رائع ، إغراء هذا النوع من الغموض حين يتحدث في « ظلام عميق

ولكنه متألق » ... ، وتلك سمة فريدة لاله [كذا] هـو (في تعبير ملتون) « مظلم مع لمعان شديد » . وتعترف أضداد كهذه بوجود شكل من أشكال الغموض يستحق الرعاية ، بوصفه مقدمةً لتنوير روحي .

وتأثير ذلك توقير للغموض بوضعه موضعاً رفيعاً وإقـامة دلالات اضافية يمكن الافادة منها في المعاني المجازيـة ، معاني الظلام و « الغمامية » ، كمـا يفعل « سبنسر Spenser » حـين يصف « الملكـة الجنية السـاحرة » (1590) ، مثـل « تصـور مظلم » (« أي مفهوم مبهم ») ، وقصيدة « لُفّتْ ، على نحـو مغيم ، في وسائل مجازية » وبمصادفة خصبة في تطور الانكليزية الحديثة ، صيغ اتصال « ايتومولوجي [دراسة تطور الألفاظ] مخطىء بين الخفي الغامض Mystic (في الانكليزية المتوسـطة Mysty من اللاتينيـة Mysticus) والمُضبّ Misty (الانكليـزيـة القديمة Misting) ، يُمِدُّ بتوكيد من عالم الألفاظ أن الغوامض الرفيعة تلازم الضبابى الغائم .[٤] ومايبدو ، لغير ذوي البراعة ، ضباباً لانفاذ منه ، قد يكون غموضاً أصيلاً في أعين ذوي الخبرة والاطلاع ، كما يلمّح « غبريال هارفي Gabriel Harvey » ، صديق « سبنسر » اذ يقول :

« الغوامض ضباب بالنسبة الينا ، نحن ذوي السذاجة من الحمقى » ، فان اعتقدت بوجود مايدعوه « برتشاز Purchas » « بالغوامض المضبة » فانك ستثمن كثيراً قيمة الكتابة في غموض حين تفهم أسرار الوجـود[٥] . ولم يولع المتنـورون ، مع ذلك ، بالمظلم بسبب كونه يغيم الأفكار الواضحة المتميزة . فمتى حدث

التنوير أعيد النظر في تقويم المصطلحات القديمة . وماكان موضع اعجاب لأنه غموض مثير يُنتقص لكونه ينتمي الى مذهب الغموض .

وفي الوقت الحاضر ، مازال اكثر دفاع عن الغموض احتراماً هو الدفاع الذي جاء به « اليوت » في عام (1921) ، حين دافع عن عسر الشعر الحديث في مقاله في « الشعراء الميتافيزيقيين » . ولعل « اليوت » وهو يستند الى الزعم المحاكي القائل ان الأدب عرضة الى ان يكون معقداً كالحضارة ، لم يكن مدركاً ان رأيه هذا قد سبقه به « اوسكار وايلد » الذي أخبر قراء « عالم المرأة » في مايس 1889 ، ان « الاتجاه الواضح في الشعر الحديث الى ان يصبح غامضاً (وكان يفكر في « براوننغ Brawning » خاصة) يفسره جزئياً « تعقيد المعضلات الجديدة » في المجتمع الحديث .[٦] وبلغت تلك المعضلات ، بعد ثلاثين عاماً او مايقاربها درجات دفعت « اليوت » الى ان يقول « ان على الشعراء في حضارتنا ، كما هي في الوقت الحاضر ، ان يكونوا صعاباً ، فحضارتنا تستوعب تنوعاً عظيماً وتعقيداً ، والتنوع والتعقيد هذان ، وهما يؤثران في الاحساس المهذب ، لابد ان ينتجا نتائج متنوعة ومعقدة . فعلى الشاعر ان يكون اكثر استيعاباً واكثر ايماءً ، واكثر التواءً [عدم مباشرة] ليقسر اللغة على معناه وينتزعها من مكانها الى معناه ، إن لزم ذلك »[٧] .

لاحظ أن اللفظة المريبة « غامضاً [أو مبهماً] » قد حلّ محلها المصطلح الذي هو ، عقلانياً ، اكثر احتراما ، وهو « صعب [او عسير] » وليس هو بالشيء نفسه تماماً . ولم تعد « الأرض

اليباب » قصيدة صعبة (فقد اقتفينا الآن إيماءاتها) ، ولكنها بقيت قصيدة غامضة : انها تضطر المرء الى الانتباه من خلال كونها مبهمة ، وليس تضطره الى ذلك لكونها تعكس حضارة القرن العشرين ، وهي حضارة معقدة حسب .

وكان « انسانيو » عصر النهضة مقتنعين أن الغموض الذي لابد منه في الادب العظيم يمكن أن يغذّىٰ بالتثقيف ، وباعادة تعريف الشعر بكونه فن العالم [الباحث] نظروا الى الأديب نظرهم الى امرىء عالم ، في الاساس ، تضمن معرفته الواسعة غموضاً أصيلاً . وبدلاً من ان تكون المعرفة الواسعة عبئاً ثقيلاً ، صار ينظر اليها أنها طابع الاجادة . فقد كتب « غبريال هارفي » يقول « لايكفى ان يكون الشعراء انسانيين ظاهريين ، فلابد أن يكونوا فنانين محسنين وعلماء مستطلعين ذوي نظرة شاملة »[٨] .

وفي الحق ، لقد كانت فقرة في قصائد « هوراس » (1,1,29) نقطة افتراق في مثل هذه الاستنتاجات ، حيث يوصف تاج اللبلاب بأنه « جوائز جبين الشاعر » .. Doctarum) Praemiafrontium) . ومايعنيه « هوراس » هنا هو ان الشاعر وربة شعره تلهمه ، قد يقال انها علمته ، فليظهر تعلمه بمهاراته التقنية بصفته اديباً . وزعم « الانسانيون » المتأخرون ان الشاعر وقد « تعلم » أو « درس » في هذه السبل الخاصة ، قد « يُعلّم » او « يُدرّس » في المعنى الذي هو أكثر اعتياداً وتعليمياً ؛ وأنه ، في هذه السبيل ، قد أصبح شاعر « هوراس » المتمكن والعالم المجد الذي نلتقي به في عصر النهضة[٩] . وكتب الناقد الايطالي « سكارليجر Scarliger » قائلاً « ليس من ثقافة واسعة

رصينة في غير موضعها في هيكل ربات الشعر » وليس بين منظري عصر النهضة المعاصرين غير « لودوفيكو كاستلفـرتو Ludovico Castelvetro » من ظهر يتحدى وجهة النظر هذه(١٠) . وبعد زمن طويـل من عزم « فـرانسيس بيكون Francis Becon » عـلى ان يستحوذ على المعرفة كلها ، استطاع « درايدن » ان يصر في 1674 على ان « لابد للمرء من تعلم عدة علوم ، وأن يكون على شيء من العقل الفلسفي ، ورياضياً الى حد مـا ، ليكون شـاعراً كـاملاً مجيـداً »(١١) وفي 1797 ، حين تقـرّى « كولرج » مجـال كتابـة قصيدة ملحمة ، رأى أن من يطمح الى الملحمة قد يلزمه ان يكون « رياضياً متسامحاً .. [و] ومجيداً في الميكانيكـا وعلم توازن السوائل وضغطها ، وعلوم البصريات والفلك والنبـات والمعادن وعلم المستحثـات Fossilism ، والكيميـاء والجيـولوجيـا [علم طبقات الأرض] والتشريح والطب ـ ثم ذهن الانسان ـ ثم اذهان الناس ـ في الاسفار والرحلات والتواريخ »(١٢) .

وفي زمن « كولرج » انتهت ، بطبيعة الحال ، سعة المعرفة ان تكـون السبيل اللاحيـة الى الاجادة الأدبيـة ، إذ أصبحت « العبقرية الأصيلة » الشرط الجديد واضطر الشاعر العالم الى ان ينزل الى الحضيض ، وسخر « روبرت برنز Robert Burns » من مطامحه العليا في 1785 قائلاً :

امنحيني شرارة يانار الطبيعة

فهذا كل ما أرغب فيه من معرفة(١٣)

ومنذ أيام « برنز Burns » أصبح انتعاش الغمـوض من الشـؤون الخاصـة نسبياً ، مقتصـراً على الأدبـاء الشاذين أو

مجموعات من الأدباء ، ولم يدفعهم الى ذلك اعتقاد واسع الانتشار في طبيعة الحقيقة التي لاتدرك أو التحالف الضروري بين الأدب وسعة المعرفة . ومهما يكن من شيء فقد كانت المنفعة (ولاسيما السياسية) دائماً دافعاً الى الغموض . ومما يجري في هذا الصدد رفض « وليم لانغلاند William Langland » تفسير الرمز في مقدمته « لبيير بلاومان » قائلاً « احدسوا لأنفسكم مايعنيه هذا الحلم ، ياأيها الخليون ، فأنا لاأجرؤ على ذلك » (11.208f) ويقرأ المفسرون الخليون قصة « لانغلاند Langland » وكيف وضعت الفئران خطة تعليق الجرس في عنق القطة ، رمزاً لمحاولات مجلس العموم أن يحدّ من القوة الملكية . ومن الواضح ان رسالة رمزية أفضل من عدم وجود رسالة ، وفي الحق ، قد يبعث على الإبداع الذي يثري النص أن يعتزم المرء النظر غير المباشر [ان يداور] في القضايا التي لايمكن ان يدور الحديث فيها صراحة .

بلاغة الغموض :

يشرح « جون بريس John Press » في « الظل الملون The Chequer'd Shade (لندن 1958) الوسائل الأدبية الرئيسة التي بها يخلق الغموض . ومايسيطر على تجربة اكثر القراء ، في تصوري ، هو غموض « الاسلوب الطنان » الذي يأتي من استعمال المفردات العويصة المنظم ، الذي يمثل تمثيلاً جيداً في « الكساندرا » لـ « ليكوفرون Lycophron » (القرن الثالث قبل الميلاد او قصيدة « ايليوت » التي تبدأ باللفظة « ولود [كثير الانتاج] Polyphiloprogenitive» وغموض الاسلوب الطنان

يحتمل حدوثه كلما وُضعت مكافأة على المهارة الكلامية ونظر الاديب الى نفسه بصفته « رجل لفظ » (مصطلح ويندام لويس Wyndham Lewis) : رجل ذخيرة لفظ . وفي العادة ، يدافع عن ذلك الزعم القائل ألّا تنصف ظلالَ التجربة إلّا الدقة اللفظية ، فان كان للغة ، كما زعم « كولرج » اتجاه نحو « عدم مرادفة » نفسها ، فكل لفظة ، اذن ، تطوّر ، بالضرورة معنى فريدا ، ولابد للأدباء من ان ينقبوا في المعجمات طلباً للكلمة المناسبة[١٥] ، ولكن ثمة ، أسساً للشك في تذوق أدباء ألفاظاً غامضة لغموضها ، فيستعملونها عن عمد ، لتعييننا ، ويمكن ان يقصد الى ان يكون التأثير هزلياً ، حقاً .

ما أحلى أن تحيي الخفي للأعين الفانية ،
مهجع على العشب العطر ، من غير عناية بشيىء ،
اقطع التوت من العريش الهلالي ،
واحرف التدفق من الأنبوبة الطويلة »[١٦] .

وحتى التشبيهات (ويراد بها في العادة ان تكون وسائل للايضاح) في قصائد أدباء الغموض قد تكون مبهمة معتمة كما في موشحة « الن تيت » الهوراسية [الايبودية Epode وهي موشحة من الشعر الغنائي يعقب فيها بيت قصير بيتاً أطول منه] الى دوقة « مالفي » المنكودة الحظ لـ « وبستر Webster » :

« لافرصة لك اكثر من نقاعية
تسكن في ضرس أجوف لإيوهپّس eohippus .»[١٧]

ومهما كان القصد ، هنا ، فان الشعر لم يعد فن العالم بقدر ماهو فن المعجمي ، وكلما كانت اللفظة اكثر ندرة ازدادت فرصتها

في ان تلتقط من ذخيرة اللفظ ، وان طالما كان معروفاً ان الغموض قد يأتي مصادفة ، بلا قصد . وقد شكا « هـوراس » قائـلاً : « أصبحت غامضاً بسبب كفاحي لأن اكون موجزاً » (فن الشعر ص ٢٥ ومابعدها) ـ ومن الواضح ان كثيراً من العسر المتعلق بالتركيب اللغـوي في قصائـد « هوبكنـز Hobkins » و « ديلان توماس Dylan Thomas » كان عن عمد . فاحدى وسائل مذهب الغموض البنيوية الرئيسة هـو الابهام النحـوي حيث العلاقـة الدقيقة بين جزء من جملة وآخر غير مؤكـدة ، والغايـة هي ان يحاكي ، بتحريفات نحوية شيئاً من عدم الحسم لحالات عاطفية معقدة وانفتاحها ومما يزيد في تعقيد الاشياء اكثـر من ذلك ان اصحاب مذهب الغموض قد يتركوننا نحدس بسبب تنظيم عملهم ببعض مايقرب ان يكون نظام رموز خاصـاً (كما فعـل « بليك Blake » و « ييتس Yeats ») ، او بتقديم أقنعة او شخـوص (على طريقة « براوننغ Browning » او « ايليوت ») ، مما يثقلنا بحمل آخر هو محاولة تعيين الأجزاء الساخرة في كتابه وتمييزها عن الأجزاء غير الساخرة الأخرى . وهذا يثير السؤال الآتي : لماذا وجب على الأدباء ان يتعهدوا الغموض ، ولماذا لزم ان يكون القراء راغبين في تحمل النتائج ؟

سم ماهو عسير

الشعر اكثر من النثر تسامحاً مع عادات الغموض ، ربما لأنه يفرض ، تقليداً ، ضوابط العروض على الابلاغ ، ومن السهل ان تصبح الخبرة بـأشكال الشعـر غايـة في ذاتها ، كمـا يبدو

« لانــدرو لانــغ Andrew Lang أو « اوستن دوبســون Austin Dobson اللذين عدّا الأشكال العروضية والموشحية ، كالموشحات السداسية Sestina [وهي موشحات تشتمل على ست مقطوعات كل واحدة منها تتألف من ستة أبيات] او القصيـدة الثنائيـة القافية Villanelle ، عدّاها تحديات تقنيـة اكثر منهـا عونـاً على التعبير .

والقيود الشكلية ، وهي لعنـة لدى عشاق هـزات الطرب الأولى الجميلة المنطلقة ، نعمة لاولئك الذين يريدون الفن طليقاً من الانغماس الذاتي :

« بوركت كل قواعد العروض التي تمنع الاستجابة الآلية ، انها تقسرنا على اختيار الأفكار اللاحقة ، متحررين من أغـلال النفس »[١٨] .

وتؤلف الأشكال العروضية المعقدة تحدياً يجعل الأدبـاء يواجهون ماعرف نقاد عصر النهضة بعسر التفـوق Difficulte a Vaincre ، فالأديب الناجح هو الذي يخضع العقبات التقنية التي تعتـرضــه ، ويعـرض ، بـانتصـــار ، عسر التفـــوق (حـــتى « وردزورث » يشهد بمتعة كونه « مقيداً / داخل موشحة حبكة العمل الهزيلة »)[١٩] . وكل فن له مصاعبه المشهورة التي غالباً ماأخضعتها كثرة من الأساتيذ كاثرة حتى انه ليستغرق فناً حديثاً متـطوراً ، كفن السينما ليـرينا المعضلة جـديدة . ولـمـا كـانت « أشرطة » السينما الأولى صــامتة ، عـلى سبيل المثـال ، فقد اضطر « المخرجون » الى اختراع فن ابـلاغ سينمائي أصيـل بسياقات من صور متحركة ، وأفاد « بهلوانيو » « الكوميديا »

السينمائية الأولى المهتاجون إفادة رائعة من ذلك النقص التقني في إطار سرعة وارتجاجات غير بشرية لأفعال بشرية .[٢٠]

وفي شعر « المقاطعات » في القرون المتوسطة تطورت سلسلة مترابطة من الغموض في اسلوب « تروبار كلوز Trobar Clus » واكتمل هذا الاسلوب على يد « أرنو دانيال Arnaut Daniel » وهو أسلوب يتطلب حذقاً في معالجة الألفاظ غير المألوفة ، وأصوات القوافي الصعبة وأنماط الموشحات . وكانت تعدّ المقدرة على قول الأشياء واضحة أقل كثيراً في الأهمية من المقدرة على أن تقول شيئاً ، اذا ماعالجت المادة الصعبة ، في ظاهرها . ويصف « رينبو د أورينغا Raimbaut d'Aurenga » شعره بأنه فن « جَدْل ألفاظٍ عميقة المعنى ، على نحو مقصود ، ألفاظٍ نادرة معتمة وذات ألوان »[٢١] . وقصد بالقصيدة في أسلوب « تروبار كلوز » ، على مايبدو ، أن يُعجَبَ بها ، بادى بدءٍ ، لأنها عرض فنانٍ لشيءٍ معقد فنياً . ففي توجهها الى ذلك الجزء من عقولنا الخاص بحل المعضلات كانت في حقيقة الأمر ، لغزاً .

والأعمال المعقدة ، عن عمد ، لم يُرَدْ لها أن تُقرأ ، بل لتعاد قراءتها كما يعترف « اندريه جيد Andre Gide » في « صحيفة المزورين Le Journal des Faux — monnyeurs »[٢٢] (1926) ، وكانت نصيحة « فوكنر Faulkner » لمن وجدوا كتابه محيراً حتى بعد القراءة الثالثة أن قال « اقرأوه أربع مرات »[٢٣] . فان اكثرت من الاحتجاج فقد تتذكر ان الكتب الجيدة لاتفضي بأسرارها بيسر ، فكلما وجب عليك ان تكدح في قراءة كتاب وجدته ، في نهاية الأمر ، ثميناً ، وقد قال « القديس اوغسطين » في نشيد الانشاد

« مايبلغ بعد عسر في البحث يتيح متعة اكبر في اكتشافه » . وفي زمن متأخر في القرن التاسع عشر كان « مارك باتيسـون Mark Pattison » يعرض « جائزة البحث العلمي المكتمل ، الأخيرة » تقديراً للمتون[٢٤] .

ويصبح الشعر ملغزاً حين تجعل الأشياء المألوفة غـريبةً بالحشو والمناظر والاطناب ووسائل مماثلة تفضي الى مايصـطلح عليـه « فكـتـور شكـلوفسـكي Victor Shklovsky » بـاسـم « Ostranenie (« جعله غريباً »)[٢٥] . وقد يتضمن هذا النظر الى الأشياء بما دعاه « لويس كارول Lewis Carroll » « نوعاً من الحول العقلي » ، فمحشوات اللحم / تتحول الى « أحـلام من القطعان ذوات الصوف / محبوسـة في خلية قمـح » ، وشقراء تمشط شعرها ، تنقلب ، متوهجة ، الى شيء غني وغريب ؛

رأيت يوماً صفحةً لامعةً من عاج

داخل بحرٍ ذَهَبٍ مفتّح الأمواج »[٢٦]

و « اللورد هـربـرت أوف تشـربـري Lord Herbert of Cherbury » الذي أفرغ هذين البيتين في الأسلوب الانكليزي ، على غرار « مارينو Marino » ، كتب مرثاة في موت الأمير « هنري Henry » الذي دفـع (استنـاداً الى « بـن جـونسـون Ben Jonson ») دون Donne » الى نظم مرثـاة أخرى » ليضـاهي « السير ادورد هربـرت Edward Herbert » في الغموض »[٢٧] . وكل منتخب من شعر القرن السابـع عشر الميتافيـزيقي يظهـر مايمكن ان يحدث حين تجر التجربة الى « مهمة » جعل الأشياء معقـدة . ورأى الكلاسيـون المتـأخـرون ، مثـل « جـونسـون

Jonson » أن « دون Donne » قد ينتهي لأنه غير مفهوم[٢٨] ، ولكن كل امرىء من مذهب الغموض يخبرك ان شعر « دون Donne » يحتفظ بسحره لأنه يثير الحلول العقلية ويقاومها . لأن أبيات « دون » والقول للملك « جيمس » « كانت كسلام الله تتخطى كل فهم »[٢٩] .

فان أمكن تصديق « جاسبر مين Jasper Mayne » فقد يكسب ، نتيجة لذلك ، معاصرٌ صيتاً مفاده أنه لبيب فطن بأن يظهر أنه فهم احتفالات ذكرى « دون Donne » السنوية (12 — 1611)[٣٠] . فعدم الوضوح يخلد مايُكتب باثارة حب الاستطلاع وإدامته . وانها لسَوقية [ستراتيجية] يعرفها ، حقاً ، أولئك الذين يخشون القول الآتي : إن تكن واضحاً مفهوماً تصرْ مهملاً مغموراً[٣١] .

وكتابة المرء ملاحظات على قصائده ، كما فعل « توماس غري Thomas Gray » و « ايليوت » تؤكد منزلة الأدب بصفته لغزاً بامداده ببعض ماينير جوانبه .

وقدم « غري Gray » ملاحظات في شيء من الارتباك . وكتب الى « والبول Walpole » في ١١ تموز من عام 1757 قائلاً : « انها علامات الضعف والغموض ، فإلّا يمكن ان يفهم الشيء بدونها ، فخير ألّا يكون مفهوماً أبداً » . وآخرون وقحون ، حقاً فيما يتصل بهذا الشأن مثل « براوننغ Browning » القائل إن قارئاً كفؤاً لقصيدته « اعتذار ارسطو فانس » (1875) يجب ان تكون لديه معرفة الشُرَّاح القدماء مع الالمام بـ « المقطعات

الاغـريقيـة الهـزليـة » و « الأثـينـيـة Athenaeus » [و] « Alciphron »[32] .

وأحد حلول المعضلة التي يواجهها القراء غير المؤهلين جعل الملاحظات متسقة مع قصـائد المـرء اتساقـاً غـير متصـل . والملاحظات بالنسبة الى « الأرض اليبـاب The Waste Land » (1922) قد تكون مثلاً حسناً جداً (كما أعلن ايليوت مؤخراً) على البحث الزائف ، ولكنها ليست ، لذلك ، زائدة لأنها تحتوي عـلى معلومات مهمـة لايمكن استخـلاصهـا من البحث الزائف المعروض داخل قصيدة « ايليوت » ، فكم من القراء من ربطوا الرجل المشنوق بالشخص المغمّى رأسه [بغطاء الرأس والوجه] إن لم يكن « ايليوت » قد ترك ملاحظة بهذا الصدد ؟ ويعترف « امبسـون Empson » ، من وجهة أخـرى ، أن « نـوعـاً من الاهتمام باللغز جزء من المتعة » يُستمد من قصائده في « العاصفة المتجمعة The Gathering Storm » (لندن ، 1940) ، ويرى أن الشعراء المحدثين يخطئون إن لم ينشروا أجوبة عن ألغازهم[33] . ألأنهم يخشون ان ينبذوا في العراء ويمسوا مهملين مغمورين ؟ والذين يشاركون من الأدباء « ولاس ستيفنز Wallace Stevens » رأيـه في « أنّ عـلى الشعـر ان يقـاوم الذكي بنجـاح في الاعم الأغلب »[34] ينبغي ألّا يشعروا بأن شرح شيء ، وان كان عابراً ، يعني القضاء عليه ، ولكن من الواضح أنهم يشعرون بـذلك . وتجنباً للأمر ، يأتون بالزعم التقدمي القـائل أنـه : بسبب ان المنجزات في التصور الأدبي قد تكون غامضة على غير ذوي المهنة مثل المنجزات في حقلي الكيمياء الحيوية وفيزياء الفلك ، ليس من

العدل ان نتوقع من الأدباء ان يبسطوا القضايا لمنفعة الجمهور الجاهل . واشتكى « اودن Auden » قائلاً ان حال الشعراء ، في هذا الشأن ، أسوأ كثيراً من الرياضيين Mathematicians . يقول « ليس من صيرفي يكتب مقالات في « الصنداي تايمز Sunday Times » يشكو من عدم فهم الرياضيات الحديثة ، فيقارنها ، بلا محاباة ، بالايام القديمة الجميلة حين كان الرياضيون قانعين بتغليف غرف معينة تغليفاً غير منتظم او بملء أحواض الحمام « وماسورة المياه القذرة مفتوحة »[٣٥] . وماتخطاه النظر ، هنا ، هو الجزء المهم الذي يحدثه الغموض في تثبيت مايُحسُّ به انه سحر الشعر الحديث الجوهري ، في افضل أحواله . فحين سئل « جيرارد دي نرفال Gerard de Nerval » عن غموض موشحاته أجاب قلما هي أكثر غموضاً من « ميتافيزيقية هيجل Hegel » او مذكرات « سويدن برغ Swedenberg » وأنها « ستفقد بعض سحرها ان اوضحت ، على زعم ان الامر ممكن »[٣٦] .

وهذا رأي « مالارميه Mallarme » فهو يرى ان ثلاثة أرباع متعة القصيدة تضيع ان كانت واضحة جداً ، وان الشعراء ، بعيداً عن كونهم يهدفون الى وضوح الصورة او الفكرة ، يجب ان يتعهدوا بالرعاية ظلالاً وإثارات : « إيماء » الى ان ثمة حلماً[٣٧] وباضعاف ماكان يدعوه « ريتشاردز I.A.Richards » ، فيما بعد ، بالعنصر الدلالي في اللغة وتعهد ماتوحيه من معنى إضافي ، قد يحقق المرء تلك الحال من عدم الجزم الغائم الذي يعدّه الرمزيون شعرياً في جوهره . وحين اعترض « بريجز Bridges » في عام 1878 على غموض « دمار المانيا The Wreck of the Deutsch

Land » ادعى « هوبكنز Hopkins انه لايبالي بنوع الوضوح الذي كان « بريجز Bridges » يسأل عنه ، قائلاً : « يسر المرء احياناً بالأبيات التي لايستطيع فهمها ويعجب بها »[٣٨] . فان يصفح المذهب البلاغي القديم عن نقد « بريجز Bridges » في أن الغموض هو النظير اللفظي لسوء التصرف الخلقي ، فهو لهذا السبب متهم ، فان جواب « هوبكنز Hopkins » يؤيد ملاحظة « السير بيتر مداور Sir Peter Medawar » بأن « عنصراً حسياً [مادياً] يوجد في أشكال عدم الادراك العليا »[٣٩] . ونقد عهد « التنوير » « الأرض اليباب » قد يستمد نقطة انفصاله من اعتراض « ماثيو ارنولد Matthew Arnold » القائل « إن المرء لايجني شيئاً من الظلام بكونه « كشلّي Shelley » ، غير مترابط كالظلام نفسه »[٤٠] . ولكني أرى أن علينا أن نفكر في إمكان أن أنواعاً معينة من التجربة لاتقدم شيئاً الى الفحص المستنير . فمهما امتلك الظلام [الغموض] من سمات فانها تختفي ، دائماً ، كلما سُلِّطَ عليها الضوء . ولعل غموضاً مقصوداً فرصتنا الوحيدة لسبر مثل تلك المناطق ، فان كنا على علم فيما يدعوه « ميخائيل بولاني Michael Polanyi » بالمعرفة الضمنية فازدياد الأعمال اللفظية غموضاً قد ينشيء نظاماً حسياً لاكتشاف مالانستطيع معرفته الاّ ضمناً وتسجيله[٤١] .

الغموض ومذهب الغموض المتعمد

الداعون الى الغموض هم ، على العموم ، قانعون بأقلية من الجمهور لما يقدمون من عمل . في حين ان اتفاقاً عاماً على أن الأدب

جهاز إبلاغ ، والرأي الشائع الآن ان لكل امرىء حقاً في التوافق معه ، هو ، نسبياً ، رأي حديث ، فهو ، من أجل هذا ، مضلل ، وليس من المصادفة ان بين أقدم أشكال الأدب الباقية « تفوّهات » خفية ذات طبيعة متنبئة وملغزة ، غايتها الا تنقل معلومات مصنفة من استاذ إلا الى مريد . فالشكل اللفظي الذي يصوغ نبوءة أو لغزاً يستعمل وسيلةً مختلطة ليربك الآخرين من ذوي الفضول : فكل مانستطيع ان نتيقنه أن شيئاً مايقال . وهذا هو الانطباع الذي يخرج به المرء من كتب في الكيمياء القديمة كتلك الكراريس المنظومة التي جمعها في Theatrum Chemicum Britanicum « (لندن ، 1652) » الياس اشمول Elias Ashmole ، الذي استشهد بسابقة توارتية اذ صنف الناس ، ببراعة ، الى داخليين وخارجيين . يقول : « لكم انتم توهب معرفة اسرار مملكة الله ، ولكن للآخرين ، في الأمثال ، هم ينظرون ولكنهم ربما لايبصرون ، ويسمعون ولكن لعلهم لايفهمون (Sig. A2) . ولمساعدتنا على عدم تعلم شكنا « التنويري » في الاحاجي المحروسة بغيرة نجد أنفسنا محظوظين ان يكون ادينا كتاب « ادغار وند Edgar Wind » في الأسرار الوثنية في عصر النهضة » (لندن ، 1958) ، الذي يفتتح بوصف : كيف أن الافلاطونيين المتأخرين الفلورنسيين في القرن الخامس عشر شغلتهم استعادة ماكان يزعم أنه حكمة القدامى الخفية ونقلها بخفاء . وكان الأصل التعبدي لهذه الأنشطة الاحتفال القديم بـ « اليوسيس Eleusis » وكان الأعضاء المبتدئون فيه « يُطهرون من خوف الموت ويُقبَلون في رفقة المباركين ، فكانوا يرتبطون بتلك الرفقة بنذر

جهاز إبلاغ ، والرأي الشائع الآن ان لكل امرىء حقاً في التوافق معه ، هو ، نسبياً ، رأي حديث ، فهو ، من أجل هذا ، مضلل ، وليس من المصادفة ان بين أقدم أشكال الأدب الباقية « تفوّهات » خفية ذات طبيعة متنبئة وملغزة ، غايتها الا تنقل معلومات مصنفة من استاذ إلا الى مريد . فالشكل اللفظي الذي يصوغ نبوءة أو لغزاً يستعمل وسيلةً مختلطة ليربك الآخرين من ذوي الفضول : فكل مانستطيع ان نتيقنه أن شيئاً مايقال . وهذا هو الانـطباع الذي يخرج به المرء من كتب في الكيمياء القديمة كتلك الكراريس المنظومة التي جمعها في Theatrum Chemicum Britanicum » (لنـدن ، 1652) » اليـاس اشمـول Elias Ashmole ، الذي استشهد بسابقة توارتية اذ صنف الناس ، ببراعة ، الى داخليين وخارجيين . يقول : « لكم انتم توهب معرفة اسرار مملكة الله ، ولكن للآخـرين ، في الأمثـال ، هم يـنـظرون ولكنـهم ربـمـا لايبصـرون ، ويسمعـون ولكن لعلهم لايفهـون (Sig. A2) . ولمسـاعدتنـا على عـدم تعلم شكنا « التنـويري » في الاحـاجي المحروسة بغيرة نجد أنفسنـا محظوظين ان يكـون لدينا كتـاب « ادغار وند Edgar Wind » في الأسرار الوثنية في عصر النهضة » (لندن ، 1958) ، الذي يفتتح بوصف : كيف أن الافلاطونيين المتأخرين الفلورنسيين في القرن الخامس عشر شغلتهم استعادة ماكان يزعم أنه حكمـة القدامى الخفيـة ونقلها بخفـاء . وكان الأصل التعبدي لهذه الأنشطة الاحتفال القديم بـ « اليوسيس Eleusis » وكان الأعضاء المبتدئون فيـه « يُطهـرون من خوف الموت ويُقبَلون في رفقة المباركين ، فكانوا يرتبطون بتلك الرفقة بنذر

ينشر بين الناس في طبعات رخيصة ، واعتقد أن « الفن لكل امرىء » هرطقة [كفر فني] يشبه اعطاءك[٤٣] كافيار للجميع . وعلى المستوى الفردي ، تظهر روح مذهب الغموض المناهض للديمقراطية في كل مكان في « معجم جونسون Johnson » للغة الانكليزية (1755) ، ومثل على ذلك التعريف المشهور للفظة « شبكة Network » : « كل شيء متشابك ومتواشج ، في مسافات متساوية ، بفواصل بين نقاط التقاطع » . والمعاجم نُصُب لديمقراطية الحروف ، لأنها تجعل كل الألفاظ متساوية باشتمالها على كل واحد منها وتحديده ، مذيبة كل السلاسل الطبقية ماعدا الأبجدية . فصيغة الاحتجاج الوحيدة المتيسرة لمؤلف معجم ، حي الضمير ، ذي ميول تتسم بنزعة الصفوة ان يسلي من على شاكلته ، في هذا الشأن ، بأن كل امرىء غبي غباءً يجره الى ان ينظر معنى لفظه « network » ، « شبكة » ، سيأسف لأنه فتح المعجم ذات مرة ، وبدأت مثل هذه الاتجاهات تبرز بين الادباء الانكليز ، في القرن السادس عشر ، لاسيما اولئك الذين كانوا يترددون على دوائر « البلاط » ، ويحتفظون بنفور ارستقراطي من « وصمة الطباعة »[٤٤] . قانعين بأن تكون قصائدهم متداولة في هيأة مخطوط وألا تكون محفوظة الاّ في كتب الاصدقاء المعتادة . وعادة تداول المخطوط ، كما في الطبعة المحدودة الغالية ، تقيد تداول الأدب كثيراً وتحفظ قيمته وكأنه جهاز عدم إبلاغ [لأن تقييد تداوله يلغي كون الأدب جهاز ابلاغ] ، والعبارة « Odi Profanum Vulgus (ومعناها : « أبغض السوقة الجفاة) » هي العبارة التي يبدأ بها « هوراس » كتاب

« قصائده » الثالث : وهو كتاب يميز تمييزاً مناسباً « الغموض »
[القائل بالغموض] ، وكان ملتون قانعاً بانتظار « جمهور
مناسب .. وان يكن قليلاً » للفردوس المفقود (31 , 7) : وأهدى
« ستندال Stendhal » « دير بارما La Chartreuse de parme »
(1839) الى « القلة السعيدة » . وشكا « ديلان توماس Delan
Thomas في عام 1934 من أن قليلاً فهموا « لغو الغلام » أودن «
الملغز » ، وأضاف عابثاً : « القلة هي التي تهم »[45] ، ويتطور
الازدراء : « أبغض السوقة » Odi profanum ، وهو اجتماعي في
الاصل ، الى تنفّج عقلي من الضرب المعروض في طليعة مجلات
القرن العشرين مثل : مجلة المراجعة الصغيرة : « The Little
Review » التي تباهت بشعار « لاوفاق مع الذوق العام » . وقد
ألقي القراء غير المرغوب فيهم خارج أسوار مثل هذه المشروعات .
ونادت « الانتقال Transition » بأن « الأديب يعبر ولايبلغ .
واللعنة على القارىء من سائر الناس »[46] . ومهما يكن من شيء
فان النخبة بدأت تتبين ، تدريجاً ، أعراضاً دنسة ، بعضها في
بعض ، وارتفعت أسوار أخرى اذ أظهر أدباء ، شهروا
بالغموض ، أنفسهم أقل تسامحاً مع الغموض عند آخرين .
والمراسلة المنشورة بين « باوند Pound » و « جويس Joyce »
تكشف قلق « باوند » المتزايد فيما يتصل بعمل « جويس » ،
وعدم مبالاة « جويس » ، كذلك ، بنتاج « باوند » ولقد أبعد
« باوند » فسأل « جويس » (في العاشر من حزيران ، 1918) ان
يحشر « علامات هادية » في « حديث سيرين Siren » في « يُلسيس
Ulysses » لتكون أسهل على الفهم ، وإن كانت « موشحاته

[كانتوز] » بعيدة عن ان تكون ذات معالم مرشدة . وكل ماتعني لفظة « النشر » في مثل هـذا السياق هـو « الطبع » لا « جعله عاماً » بنشره على الملأ . ذلك ان مذهب الغمـوض هو الفصـل الأخـير لبقاء الذات في عـالم معادٍ . ويحـذر مدخـل « تحـريـر اندروميدا» [اميرة حبشية شـدت بالسـلاسل ليلتهـا غول] Andromeda Liberata » لجورج تشابمان George Chapman » (1614) الدخلاء بهذه الألفاظ :

يـاأيها الجفـاة يـاشـرار طيـروا فقـد جفتكم الديـار

طيـروا بعيداً أيهـا الصغـار لاتجـرأوا فمـالكم نهـارُ

و « تشـابمـان Chapman » ، وهـو مـؤلف بعض اكثـر القصائد ابهاماً في اللغة ، لايرى أبداً ان مما ينبغي عليه ان يعظ الذين بقـوا عـلى ضـلالهم ، ولكنـه ثبت مـع « بـوكـاشيـو Boccaccio » ، الذي مثـل ، ذات مرة ، دفـاعاً عن الغمـوض باقتباس من « العهد الجديد » بما يفيد أن « المرء لايرمي لئالىء امام الخنزير »[٤٧] . وحال الذهن التي اعتاد رجال اللاهوت على الاعتراف بأنها جهل لايقهر ، يُزعم أنها اعتيادية بين السـوقة الجفاة ، وكتب « بليك Blake » قائلاً : « العظيم لابد ان يكون غامضاً لدى ضعاف الناس ، وذلك الذي يمكن ان يكون واضحـاً لدى الأبله غير جدير باهتمامي » .

و « شلي » نفسه هو الذي أوضح أن « Epipsychidion » ستبقى أبداً مستعصية على ان تستوعبها طبقة معينة من القراء ، « بسبب نقص اداة ادراك عامة للأفكار التي تعالجها »[٤٨] .

والسمة المعتادة في الدفاع عن الغموض القول بأن الغموض الأدبي نوعان ، أحدهما حق والآخر مصطنع ، ويفصل بحث نموذجي في « المتودد The Courtier » (1528) لـ « كاستيغليوني Castiglione » النوع « الرديء » (وهو الغامض الذي لايُنفذ اليه) عن ذلك الذي « يخفي الدقة » إخفاءً يثير الاعجاب فيكشف « براعة الكاتب وعلمه » ويغري القراء « بالمتعة التي تنطوي في الأمور الصعبة »[٤٩] . وحين شرع « تشابمان Chapman » ينظر في الامر في تقديمه لـ « مأدبة المعنى لأوفيد Ovid's Banquent of Sense (1595) ، أتى بذلك التمييز المألوف بين الموضوع والمعالجة ، الذي يمكّن المرء من ان يعزل الغموض الحق (بزعم أن موضوعاً معيناً أثاره) من أنواع الغموض الأخرى التي ليست أسلوبية ومصطنعة . وهذه هي القاعدة التي يميز بها « درايدن » بين غموض « دون Donne » وغموض « كليفلاند Cleveland » و « دون » « يقدم لنا أفكاراً عميقة بلغة عامة وإن كانت ذات إيقاع وعر » في حين أن « كليفلاند » « يقدم لنا أفكاراً عامة في ألفاظ عويصة »[٥٠] وكذلك يقابل « كولرج » شعر مطلع القرن السابع عشر الذي يحفل « بأكثر الأفكار غير المألوفة جموحاً ، ولكن بأصفى أنواع الانكليزية وأكثرها أصالة » بشعر أواخر القرن الثامن عشر ، الذي يعبّر عن « أكثر الأفكار وضوحاً بلغة اكثر غرابة وتعسفاً »[٥١] .

ويعتمد هذا الجدل على قدرة لايمكن إظهارها في فصل المبنى [الشكل] عن المعنى [المضمون] وكثيراً مايكون تسويغاً للنيل من أعمال لايقبلها المرء . ويظهر هذا كثيراً في انتقاد

« ديلان توماس Dylan Thomas » الصادر من أولئك الذين يرون رأي « جليان سيمونس Julian Symons »[٥٢] في ان « توماس » نظم قصائده مغلقةً ، عن عمد ، ليصون ندرتها في الفكر ، خائفاً ، وهو على حق شيئاً ما ، من أن المرء إن يكن واضحاً مفهوماً وجد نفسه مهملاً مغموراً . ولكن لاوجه للاعتراض ، لدى المرء الذي يرفض قبول رأي القائلين بالبديع [الزخرفة] في اللغة المستند اليه ، ويستبدل به رأياً يتسم بالتجسيد . فالقيام بذلك معناه ان ترى انه لايمكن ان يكون ثمة شيء مثل « فكرة » يمكن فصلها (غامضة او غير غامضة) في قصيدة لتوماس ، بل سلسلة إثارات يحركها تفاعل الألفاظ التي تنشئها ، ومايميل الى ان يكون مستعرضاً بكونه تمييزاً شكلياً بين الفكرة والتعبير ، في شكاوى من الغموض ، قد يكون شيئاً آخر تماماً ، وغالباً مايغطي احساساً بالخيبة او حتى غضباً على « توماس » لنظمه قصائد تستعصي على محاولاتنا للتقرب منه لفهمه . وليس من قارىء لاينفذ صبره أبداً ، وأغلبنا يتوقع مكافأة صغيرة على مانصرفه من جهد في العمل الغامض . واذا شكا ناقد ان قصيدة مشهورة بعسرها « لملارميه Mallarme » لاتقدم مثوبة متناسبة ، ولو بنسبة نائية ، مع جهد [مبذول] لفهمها »[٥٣] ، فانه يسجل « رد فعل » بلوناه كلنا في حين من الأحيان ، ويشير تعليقه الى الاتجاه الصحيح . والاعتراف بأننا سرعان مانتعب من كتب لانفيد منها الاّ قليلاً ، اكثر صدقاً من أن نتظاهر بأن أنواعاً معينة من الغموض هي ، في جوهرها ، اكثر تسويغاً ، فهي ، بهذا ، اكثر إثابة من أخرى غيرها .

تعقيد « البساطة »

جرت العادة في اننا نساوي بين البساطة والوضوح وبين التعقيد والعسر او الغموض ـ وليس ذلك بلا تسويغ ، لأن الكتب المعقدة في تركيبها أو نسيجها محيرة كثيراً ، وبساطة المجمل ، مع ذلك ، لاتؤدي ، في ذاتها ، الى الوضوح ، كما كان المعجبون بـ « أغاني التجربة Songs of Experience » لـ « بليك Blake » (1794) يعرفون منذ زمن بعيد .

ونجد مايدعو الى السخرية العميقة ان « يوسف كونراد Joseph Conrad » كان لابد له من ان يضع عنواناً ثانياً « للعميل الخفي The Secret Agent » (1907) هو : « حكاية (بسيطة) » ، لأننا فقدنا الايمان (وكان قوياً) بأساليب القرن الثامن عشر « البسيطة » ـ في ان ثمة حلاً بسيطاً لكل شيء ، ولم يعد عالمنا ذلك العالم الذي شرحه « نيوتن Newton » الذي وجد أن « الطبيعة تُسر « بالبساطة » »[٥٤] ، وأثبت رأيه بصوغ قانون الجاذبية ، وهو قانون « بسيط » ، وأنيق أناقة مقتصدة ، موصلا سقوط التفاح الساقط بسلوك الكواكب السيارة ولكن « خطة الطبيعة « البسيطة » » أصبحت أكثر تعقيداً منذ ذلك الحين . « فأبسط » أشكال البروتوبلازم » كما يقول « تيلهارد دي تشاردان Telhard de Chardin » » هو مادة تعقيد لم يسمع به من قبل » ، ويستجد اكتشاف جزيئات أولية جديدة على ايدي الفيزيائيين[٥٥] .

فلم يعد الفلاسفة يفكرون في معنى « تلك » الأفكار

« البسيطة » » التي قصر عليها « جون لوك John Locke » قسماً من بحثه « مقالة في الفهم البشري » (1690) ، وكلها [الأفكار « البسيطة »] كما يقال لايمكن اختصاره بسبب اشتماله على « لاشيء سوى مظهر منتظم [متماثل] ، او مفهوم في الذهن » (11, 2) . ويعالج « برتراند رسل Bertrand Russell » ، خلافاً لذلك ، « "البسائط" بأنها أشياء يمكن ان « تعرف ، فقط ، استنتاجاً ، بأنها حدود التحليل »[٥٦] ، فاذا ما نظر الى " البساطة " في هذا الضوء ، فانها ليست سوى غطاء لتعقيدات غير مكتشفة .

ومن المحتمل ان نسبية مصطلحات « كالمعقد » و « البسيط » هي التي تسبب اضطراباً في الدراسات الأدبية . فمايعيي قارئاً قد يكون واضحاً لآخر وقد ينهي تفاهة كتاب مدرسي لدى الجيل اللاحق . ومن الصعب الاعتقاد في ان كل امرىء يمكن ان يشكو من الانطلاق غير المفهوم وعدم الترابط في « قصيدة البحار القديم » لكولرج ، وان كان هذا ، في حقيقة الأمر ، حكم مجلة (Monthly Review) عدد حزيران 1799 . اننا نتصارع صراعاً لايمكن تجنبه مع « النسبيات » عارفين ان اكثر القصائد « بساطة » التي يمكننا العثور عليها انما هي « بسيطة » اذا ماقورنت بقصائد اخرى ذوات تعقيد أعظم[٥٧] . فكيف أمكن ، قط ، « للبساطة » ان تكتسب مثل هذا التوقير ؟

كان التأثير المسيطر هو الرأي الخلقي في « البساطة » بصفتها نقيضة الازدواج Simplex Sigillum Veri[٥٨] ، كما نبذ المصلحون البروتستانت ، حقاً ، الأردية الكهنوتية والتزاويق على

أمل ان يحظوا « بالبساطة » النقية لكنيسة المسيح الأصيلة ، وكذلك الذين اصطنعوا أسلوباً سهلاً في الكتابة يرون أنفسهم انهم ، في الأغلب ، يصطنعون وسيلة لمّا تفسد ، بعد ، بالزيق الذي لامسوّغ له . وهذا مايدعوه « ريتشارد جونز Richard F. Jones » « معنى " البساطة " الخلقي »[٥٩] : الاسلوب الواضح السهل للمعالجة الواضحة السهلة . وتلتقي مجادلات القرن السابع عشر فيما يتصل بأساليب الوعظ ، طبقاً لذلك ، في الآتي : أتساوي خطابة المنبر إضافة تزيين الى غير محتاج اليه ، فان كانت الحقيقة التي ينطوي عليها الانجيل ليست اقل صدقاً بكونها « بسيطة » ، أفهناك ، حقاً ، حاجة لتزيينها ؟ لقد أمكن ، دائماً ، ان يُستمد التأييد من تقاليد الخطابة لكون الوضوح هو الفضيلة العليا في الكلام الذي يُلقى على الملأ : انه « السمة الجوهرية الأولى في الأسلوب الجيد » ، كما يصفه « كوينتليان Quintilian » الذي يجمل الرأي القديم إجمالاً دقيقاً في هذه المسألة في كتابه الثامن من مؤلفه [موجز الخطابة] Institutio Oratoria . ومثل « كونتليان » الاعلى هو « البساطة » غير المتعملة » : ويجرُّ هذا الى الاعتقاد في أن جماعة الغموض هم ، على وجه العموم ، لاغناء فيهم ، ولم يتحدَّ هذا ، قط ، تحدياً اكثر قوة من « جورج أورويل George Orwell » ، الذي كشف معنى « البساطة » غير الخلقي في ابتداعه « الكلام الجديد Newspeak » ، الذي يحاكي محاكاةً ساخرة ، محاولتين في القرن العشرين لتبسيط اللغة الانكليزية ، وهما : الانكليزية الاساس Basic English لـ « أوغدن C.K.Ogden » و « المفردات

المتـداخلة Interglossa » لـ « لانسيـلوت هـوغبـن Lancelot Hogben » . فخبير «الكلام الجديد » في قصة « أربع وثمـانين وتسع مئة (1984) » يطرق القضية محكمة حين يتصور « كل عـام أقل فـأقل من الألفـاظ ، ونـطاق الوعي ، دائمـاً أصغـر قليلاً »[٦٠] . فان كان الانسياق نحو « البساطة » يقضي على تلك التعقيدات اللفظية التي تمكننا من تمييز المسائل الخلقية فلابد ، حقاً ، من انها تستأصل المسائل الخلقية نفسها وتؤلف جزءاً من بلاغة المذهب الاستبدادي ، وهذا يرتفع في تاريخ « البساطة » الى منزلة الكفر [الهرطقة] .

« البساطة » الأصيلة و « البساطة » المصطنعة

حين انتهى « ماثيو أرنولد Matthew Arnold » الى كتـابة « ألفاظه الأخيرة في ترجمة « هومر Homer » (1862) أحس بأن من الضـروري أن يميز « البسـاطة » الأصيلة Simplicite من الشيء المزيف المسمى (Simplesse) « البساطة » المصطنعة : فـ « البساطة » الأصيلة الطبيعية هي مانجده عند « هومر » وفي « ميكـائيـل Michael » لـ « وردزورث Wordsworth » ، وهي تختلف اختلافاً بيّناً عن تلك « البساطة » المصطنعة التي يواجهها المـرء في « دورا Dora » لـ « تنيسون Tennyson » ، وأغـاني الرعـاة لـ « مـوسخـوس Moschus » (القـرن الثـامن قبـل الميلاد) . وتمييز « ارنـولد » كفصل « ليفـز F.R.Leavis » في « المـواقف الجديـدة في الشعر الانكليـزي » (لندن ، 1932) السمات « الشعريـة » الجيدة عن تلك السمـات « الشعريـة »

الرديئة ، يبشر بان يكون معينا عظيما على ان يكتشف المرء أن ليس من « قواعد » للتمييز بينهما . ومايُزعم بانه تمييـز شكلي يقرره ، في التطبيق ، الشعور ، فاذا « بـالبساطة » الأصيلة ، لدى امرىء ، هي « البساطة » المصطنعة لدى آخر ، وأكثر من هذادقة أن « البساطة » المصطنعة هي ، على وجـه الاحتمال ، الاسم الذي يطلق على « بساطة » أصيلة لم تعد توجد ، حقاً ، وعلى أولئك الذين يجرون وراء « البساطة » المثالية أن يسلموا أنفسهم الى احتمال ان مايعجبون به ، ويعجب به معاصروهم من أنه « البساطة » الأصيلة قد يدهش أبناءهم أو أحفادهم بكونه « بساطة » مصطنعة في أتم تجسيدها . تؤيد هذا طبيعة الاحترام المتغيرة الممنوحة « للبساطة » خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، في نحو المدة من « كـولنز Collins » الى « وردزورث » ، حين أيّدت الاعتقاد بقيمة « البساطة الطبيعية نظريات مختلفـة فيما يتصل بالاجادة المتأصلة بالمتـوحشين النبـلاء ، والشعراء البدائيين المشبوبي العاطفـة وشعراء الطبقـة العاملة الذين لم يتلقوا تعليماً على أيدي مؤدبين . وكثـير من القضايـا الثقافيـة السائدة المتأصلة في هذا الجـانب من ذوق القرن الثـامن عشر تعرضها « قصيـدة الى " البساطة » لـ « وليم كـولنز William Collins » (1746) ، وتخاطب « البساطة » ، هنا ، حورية ، هي أخت الحقيقـة ، فتتلقى تعليمهـا من الطبيعـة فتمنـح التعبـير الاسـطوري الرأي العلمي المعاصر القـائل إن حقـائق الطبيعة الجوهرية هي حقائق « بسيطة » بساطة « كاملة ، وهي تتردي « بالرداء الاغريقي Attic robe » لتقنعنا ان « البساطة » سمـة

مميزة من سمات الحضـــارة الاغريقيــة وعلامــة على جــودتها . وتفضل « حورية » « كولنز » الحياة في ديمقراطية أثينية ، وتشدّ الرحال الى المنطقة كلما كانت الملكية قائمة ، فيعزز حلف الحرية الجمهورية مع « البساطة » التي تمكن الناس من أن يستبينوا أعـراض الاستبـداد المنـظم في هجـر « البســاطة » . وتعـد « البساطة » في الأمور الادبيــة الاكثر تحـديداً ، سمــة الشعر العظيم والمنبع الحق الوحيد للرفيع ، وهو زعم تنقص منه ، في مفارقة ساخرة ، حقيقة كون هذا المديح الانيق « للبساطة » يأتي في سياق ديوان قصائد معقد حتى ان « كولنز » نفسه شعر بأنه مضطر الى ان يمدّه بهوامش [تجلي من غوامضه] .

فان كان طلب القرن الثامن « للبساطة » يجعل من اللازم تلفيق ماتُمدّ بــه ، « فالبســاطة » الأصيلة ، في اوسع نـطاق ، لايمكنها ان تباري « البساطة » المصطنعة في الاناقــة ، وكانت الأنــاقة ، بعـد ، لا « البساطة » هي العــامل الحــاسم ؛ يقول « داود هيوم David Hume » : « تعني البساطة الركود ، حينما لاتصحبها اناقة عظيمة وملائمة »[٦١] . و « الأغنية » الوحشية الصحيحة قلما كانت مايطلبه العصر ، كما يتبين من قول « فاني برني Fanny Burney » : كيف تلقّى المجتمع المـؤدب ماقــام به « متوحش » زائر مزق هدوء الصالة بموائه[٦٢] . وشعر السادة والسيدات المهذبون انهم اكثر اطمئناناً مع البدائية الكاذبة لتلك الترجمات المزيفة تزييفاً ذكياً التي ادّعى « جيمس ماكفـرسون James Macpherson » انه ترجمهــا عن اللغة السلتيــة [الغيلية Gaelic] (مقطوعات من الشعر القديم ، 176) .

ولزم الأمر ممارسة خدَع مماثلة في البحث عن شعراء فلاحين ، تعليمهم الرسمي ، فيما أمكن ان يقال ، كان ، حقاً ، في حده الأدنى ، في القرن الثامن عشر ، وأفلت نتاجهم ، فيما يزعم ، من التصنع المعقد الذي أفسد المعنين في التحضر ، وليس أمثال هؤلاء الأدباء غير معروفين في القرن السابع عشر . مثال ذلك « جون تيلر John Taylor » شاعر الماء ، الذي نشر « عمل الماء لتيلر » في 1612 ، ولكن نتاجه ينتصب شذوذاً مسلياً لاتجسيداً لنظرية ثقافية . وكان الشعراء الفلاحون ، في القرن الثامن عشر ، بخلاف « تيلر » ، تُتوقع منهم الاجادة ، عن غير قصد منهم ، لأنهم كانوا مضحكين ، عن غير قصد منهم ، ولم يكن « توماس غري Tomas Gray » وحيداً في التفكير في أنه قد يكون لدى بريطانيا الريفية مجموعة ممن كان « سوثي Southey » يدعوهم « بالشعراء غير المتعلمين » (مضيعين ، اذ ذاك ، حلاوتهم على هواء الصحراء) الذين قد تبعث بساطتهم الطبيعية التجديد والحيوية في الشعر الاوغسطي المتأخر[٦٢] . وقد تخطت انظار المتحمسين « اللامعقولية » المنطقية لواحد مثل « ملتون » ابكم وغير مجيد » ـ وهو امرؤ محال وجوده كواحد مثل « ليوناردو Leonardo لم ينهض قط **لرسم** « الموناليزا Monalisa » . ولدهشة « كولرج » أن « وردزورث » هو الذي أعلن قائلاً :

كثير هم الشعراء الذين زرعتهم

الطبيعة ، أناس وهبوا مواهب عالية ،

والرؤية والقدرة مقدستين ،

واكن تنقصهم براعة الشعر[٦٣] .

فان كانت الطبيعة ثرة الخصب في خلق شعراء لم يؤدبهم مؤدب ، فأين هم جميعاً ، فقد أراد « كولرج » أن يعرف . وكما يلاحظ « كراب Crabbe » في « القرية » (1783) :

في القبيلة الريفية قليل لديهم وقت

لعدّ المقاطع واللعب بالقافية (1,21 ومابعدها) .

وكل ماأثبته نشر « النتاج الذي لم يتعهده التعليم » لمن سُمّي ، تلطفاً ، بالمرأة غسالة الملابس بالاجرة والاسكافي ، ومن لف لفهما من الشعراء ، أن عدم وجود تعليم رسمي واسع لايحتمل ان يضمن أسلوباً « بسيطاً » ، من أساليب الأدب اكثر من أن يؤديه تعليم ريفي « لبساطة » الموضوع . فبدلاً من انتاج « بساطة » لم يشرف عليها « مؤدب » ، مال شعراء الفلاحين الى النظم في الأساليب الأوغسطية المبتذلة لمعاصرين ذوي تعليم أفضل قرأوا نتاجهم وحاولوا مضاهاته ، فقد بدا ذلك باباً يدخلون منه الى الاعتراف بهم ونيل مايطمحون اليه من صيت .. وحتى الشاعر الأصيل « روبرت برنز Robert Burns ، وهو ذو أصل من الطبقة العاملة ، في تلك الحقبة ، تظاهر بذوق أنيق من أجل « غري Gray » الذي يذوب أناقة »[٦٥] . وقد يبدو أن الأساليب « البسيطة » تشبه المتع « البسيطة » ، (في حكمة « وايلد ») ، هي الملجأ الأخير للمعقد .

فن غير الفني

أزعج نشر « أغاني ريفية Lyrical Ballads » في عام 1798 المعجبين « بالبساطة » المصطنعة ، ذات الاسلوب القديم ، وهو

كتاب بدا أنه ، بتأييد قصائد ريفية في أناس « بسطاء » ـ وحتى سُذّج أيضاً ـ ، أقول : بدا أنه يخلط بين « البساطة » الطبيعية والسذاجة (وتدعى احدى التسميات الساخرة بـ « الأغاني الريفية » بـ « بنت " البساطة " » 1808 The Simpliciad) .
لقد « كانت » كما يعلق هفنز R.D.Havens ، « وكأن عارياً قد ظهر بين الداعين الى اللباس الاكثر « بساطة »[٦٦] ، وكانت قصائد « وردزورث » يفردها ، لئلا تضرّبها نظرياته ، احترام ثابت لوقار اللغة الأدبية . ولاحظ « كولرج » ان لغة « وردزورث » الجزلة على لسان رعاة « كمبرلاند Cumberland » أقرب الى انجيل « الملك جيمس » وكتاب « الصلاة العامة Commnon Prayer » منها إلى طريقة حياة « كمبرلاند » . ولابد أن الألفاظ السوقية قد اعترضت طريق « وردزورث » ، ولكنه تجنبها في شعره ، فكانت النتيجة أن قصائده الرديئة هي اكثر سخفاً من كونها سوقية .
وادعى المدافعون ، فيما بعد عن شعر اللغة الشعبية الحق أن « وردزورث » لم يبعد في ذلكم بعداً كافياً : فـ « روبرت بريجز Robert Bridges » ، مثلاً ، يثني على « كبلنغ Kipling » لنظمه نوعاً من القصائد ماكان « وردزورث » يستطيع الآ الحديث عنها حسب ، قصائد مفرغة في لغة يستعملها الناس حقاً[٦٧] . ويبدو ، هذه الأيام ، ان حادسة « وردزورث » كانت صائبة لأن « أغاني الثكنة Barrack Room Ballads » (1892) قد مضى زمانها اكثر من « مقطوعات غنائية » . ومن أجل نهاية سديدة لمثل هذه التجارب يقول « عزراباوند » ليست « البساطة ومحض الكلام اليومي » « اكثر تبجيلاً ولكن بساطة في النطق واصابته

المباشرة .. »[٦٨] . ومايستهوي في الأساليب « البسيطة » ، دائماً ، عدم فنيتها الظاهرة . وقد يُغرىٰ من لم يعرف أن « برنز Burns » نظم ستة أغان شعبية سكوتلندية ليبدع الديباجة المتقنة لـ « مثل وردة ، حمراء ، حمراء » قد يُغرى بأن يعدّ تلك القصيدة تعبيراً مباشراً حقاً لما يدعوه « برنز » نفسه « لغة القلب العفوية »[٦٩] . فهنا ، وهنا حقاً ، دليل عملي بارع على تلك الحسابات التي تبدو شيئاً عابراً لاتعمل فيه » ، أعجب بها « ييتس Yeats » كثيراً ، وأثبتت حقيقة حكمة لايعرف مصدرها تماماً في مسرد « درايدن » : « اكثر كمال الفن عظمة ان يكون غير مكتشف »[٧٠] وكتب « تاسيطوس Tacitus » يقول : « الخطابة كالجسد البشري ليس جميلاً الآ حين لاتظهر العروق ولايمكن عد العظام فيه » (الخطيب ، 21) . وكذلك يجب ألّا يكون المرء ساذجاً الى حد الزعم أن الأجساد تخلو من العروق والعظام ، لأنها ليست ظاهرة للعيان . ومن المعلوم اكتشاف المرء لدى الفحص المتمعن في نتاج أديب جرت العادة في الثناء عليه « لبساطته » انه قد حسب حساب تأثيراته الأسلوبية حساباً دقيقاً يخرج عن المألوف . وتظهر دراسة « ماري الن ريكي Mary Ellan Rickey » « لجورج هربرت George Herbert »[٧١] ـ شاعر أعلن عزمه على الخروج على التعقيدات الرائجة ، حينئذ ، « لدون » ومن يحاكونه ـ أن الأديب إن اختار ان يؤكد « البساطة » ، مضطر الى ان يكون اكثر التواءً في اخفاء فنه مماهو ضروري ، حين لايختار توكيد « البساطة » . ودعت كتابها « الفن في حده الأقصى » ، وهو حقاً كذلك . وانه لصقل رفيع ان

تمارس التقديرات التي لاتبدو غير عفوية ، ويخلق مظهر اللافنية بمهارة فنية ، وليس تحليل « بساطة » أغاني البراءة » لـ « بليك Blake » عملاً من أعمال الحذلقة المضحكة كمحاولة تصوير « ألبسة الامبراطور الجديدة » ، وشفوف الاسلوب « البسيط » جدير بالملاحظة كعتمة طرز الانتاج الأكثر تعقيداً ، ولكن مخاطر التشدد في انتاج « البساطة » مخاطر ذات شأن فقد يكفي ان نقول إن « البساطة » مثل أعلى يتسم بالحرمان . ففي حذف الأديب مايدعى بالفضول والتخلي عن ألوان البلاغة الرخيصة ، قد يكتشف انه ضحىٰ بتلك السمات التي تجعل الأدب مغرياً . وقد ارتيدت المعضلة ارتياداً ممتعاً في (Love's Labour's Lost) .

وفيها يقبل « بايرون Biron » احد رجال الحاشية ان يبدل بطريقته الطنانة في الكلام شيئاً أكثر « بساطة » واكثر مباشرة ، وأقسم « بايرون » أن ينفض يديه من :

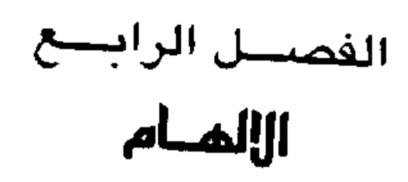
فقر نسيج من حرير ، ومصطلحات حرير دقيقة ،
ومبالغات ذات ثلاث كوم ، وعاطفة حب أنيقة ،
وشخوص متحذلقة .

وترجمتها نظماً بتصرف :

[فقرٌ ، نسجها حرير ، رقيقة
واصطلاحات نسج خز دقيقة
وروابي مبالغات ، وحب
فيه شوق و « عاطفات » أنيقة
وشخوص بحذلقات ذليقة]

وقصر نفسه ، بدلاً من ذلك ، على « موافقات من نسيج خمري اللون ، ومخالفات آخر خشن « بسيط » (7.406ff) .

وهذه المقابلة الحادة بين زخرفة الطبقة العالية و « بساطة » الطبقة الواطئة ، تؤيد ، بعض التأييد ، الادعاء الماركسي أن مايدعى بالقيم الجمالية ليست ، في جوهرها ، الآ قيماً طبقية[٧٢] . ونحن معدّون ، في الوقت ذاته ، لتذوق سخرية موقف يُدافع فيه عن « البساطة » دفاعاً شديد الإحكام . ومخادعتها كلها تدوّي متجاوزة سياق المسرحية المباشر . والأدب ، على العموم ، تنتجه فقرٌ مدبّجة ، وعلينا ان نكون سعداء ، لأن أدباً تنتجه موافقات ومخالفات مهما كانت « بسيطة » ام خشنة ـ هو أدب ثقيل ثقلاً ظاهراً .



الفصل الرابع

الإلهام



يعني هذا الفصل والفصل الذي يليه بمجموعتين متشابكتين من التفكير فيما يتصل بمصدر الأدب ومنشئه ، أترى النتاج الأدبي تقنية وبناءً أم غموضاً وخفاءً ، أهو مسألة رؤى وتصورات ام تهذيبات وتنقيحات ؟ والأديب أهو وسيط عامل أم مريض خامل ؟ ونبدأ هنا بالرأي القائل إن الأديب مهما كان ماهراً في حرفته الكلامية فان افضل عمله ، دائماً ، في معنى ما ، غير طوعي ، لأنه تعبير عن قوى شديدة ، خارج سلطانه ، وهي إما موغلة في أغوار عقله الباطن أو في عقل كائن من الكائنات الخارقة للطبيعة .

معجزة الطلاقة :

يعترف كثير من الأدباء بأن كلا الالهام والجهد ضرورة لازمة ، وإن اختلفت نسبة أحدهما عن الآخر واستعصت تماماً على الحساب الدقيق . ومن أجل هذا ، يتفق أغلبهم ، مع « شلي Shelley » أن « مصدر الشعر فطري ، وغير طوعي ، ولكنه محتاج الى عمل شاق في نموه وتطوره »(1) ، وتختلف ملاحظة خاصة قالها لـ « توماس ميدون Thomas Medwin » تماماً عن الرأي الالهامي التام المعلن في « دفاع عن الشعر » لشلي (1821) و « قصيدة الى الريح الغربية» (1820) وتختلف كذلك عن مقدمته لبروميثوس طليقاً (1920) ، في تأكيد ان اجمل الشعر ، فيما يقال ، نتاج التنقيح ، فلماذا لزم « شلي » أن يعلن أقوالاً يناقض بعضها بعضاً ، كما تدل على ذلك الدفاتر التي تشتمل على ملاحظاته ؟

ويرتاد « نورمان فرومان Norman Fruman » معضلة مماثلة فيما يتصل بـ « كولرج » الذي ودّ أن يعتقد الناس أن القصائد التي قضى في نظمها أياماً لاتحصى دفقات عفوية لتوها ، وإن لم يكن ذلك دائماً بطريقة مثيرة كما زعم في نظم « كبلاخان Kublakhan » (1816) حيث قال : « ظهرت الصور أمامي وكأنها أشياء مع مايساوقها من التعبيرات المماثلة لها من غير ماإحساس أو وعي ببذل الجهد »[٢] ومـاأشد تـأثير هـذا لو حدث حقـاً ، فـ « كولرج » هنا ، تخطّى العقبة التي يواجهها ، في العـادة ، منظرو حافز النتاج ، ولايسمح بتمييز بـين موضـوع قصيدتـه (منصة الأشياء Suggestio rerum) والألفاظ التي يبلغها بها (Suggestio Verborum)[٣] . وعلى نحو معجز ، كانت « الصور » التي تلقـاها « كـولرج » في رؤياه أشيـاء وألفاظاً معـاً Res Et Verba . وإمكان أن « كولرج » قد لفقها أقل أهمية من إلزام نفسه بأن يتحدث في أمر القصيدة ، على هذا النحو ، وكأن إجـادتها مضمونة ، شيئاً ما ، بسهولة نظمها .

ويربط القائلون بالالهام بين السهولة وعدم بذل الجهد ، وهو غالباً مايُرى سمة العبقرية ، وقال ناشـرو « ملف 1623 » (1623 folio) ان شكسبير نظم بيسر ندر معه اننا تلقينا منه محواً في أوراقه » ، وكان « ملتون » أيضاً ، مستعداً لأن يعترف أن أسفار شكسبير السهلة تتدفق .. فيما يخـزي الفن ذا المسعى البطيء »[٤] . واليسر سعادة . وأصبحت السهولة طابع الرضا في أخرة القرن السابع عشر ، « ردّ فعل » موجهاً نحو أسلوب شعر ماوراء الطبيعة المعقد .

وكتب « درايدن » رافضاً « كليفلاند Cleveland » بقوله :
« اللغة الأكثر يسراً أفضل وسيلة لابلاغ الفطنة لنا » ؛ ومضى « صموئيل جونسون Samuel Johnson » يثني على فضائل « الشعر السهل .. الذي يُعبّر به عن الأفكار الطبيعية من غير أن يعنف على اللغة »[٥] . فكان لزاماً ان يظهر نوع جديد من عدم الوضوح حين نسي الأدباء قول « بوب » المأثور « السهولة الحق في النتاج تأتي من الفن لا المصادفة » (مقال في النقد 362) .
وكما شكا « شريدان Sheridan » من متشاعر :

أنت تنظم بيسر ، لتُري تنشئتك ،
ولكن النظم السهل قراءة صعبة مزدراة[٦]

وكلا تعليقي « شريدان » و « بوب » يعكس نصيحة معيارية في التقليد البلاغي : وكتب « صموئيل بتلر » الأول أن الجهول وحده « يعترف بأنه يكتب بيسر عظيم وكأن ربة شعره تنحدر من جبل برناسوس Parnassus »[٧] .

ومؤلف يكتب عفو الخاطر كـ « ثكري Thaekeray » وقد كتب كتباً جيدة واخرى رديئة ، بطلاقة في كليهما[٨] ، لغز لدى البلاغيين الذين يفضلون أن يفكروا في العفوية أنها وهم من الأوهام وأنها أحد تلك الفنون التي يخفيها الفن . وأخبر « بلني Pliny » الأصغر « تاسيتوس Tacitus » ، « في كلام أجيدت كتابته ، ثمة ، دائماً ، وسائل « مرتجلة » لاعداد لها (رسائل ، 1/ 20) وقد أمكن ترتيبها وتعلمها واستعمالها من أجل أن تخلق « تأثيرات محادثة » أعلى كثيراً مما يحدث في نقول التحادث المرتجل (التي تنتج فهماً صعباً

مزدرى) . ومثل حسن على محاكاة « كاوبر Cowper » الساخرة الأسلوب « روبرت لويد Robert Lloyd » المرتجل :

أولاً ، من أجل فكرة ـ اذ كلهم يوافق ـ
فكرة ـ لدي ـ دعني أر
إنها تذهب ثانية ، اللعنة عليها ! ظننت
أني أحرزتها ـ انها ليست لدي .[٩]

وتدل كذلك الحيوية الفائرة لجمل « توماس ناش Thomas Nash » البهلوانية على سهولة تأتي من الفن لا المصادفة ، وان يُرد « ناش » منا ، ككل المضللين الكبار ان نعتقد أنه يرتجل وهو يمضي في القول . وكتب حين تقديم « مينافون Menaphon » لـ « غرين Greene » (1589) قائلاً : « إعطني الرجل الذي يبذّ عرقه المرتجل في كل فكاهة الأفكار التي صاغها بأناة أعظم أساتذتنا في الفن »[١٠] . وقد يميل القائلون بالالهام الى أخذ « ناش » على ظاهره ، ويرون أسلوب النثر كله دليل اندفاع عفوي . ومهما يكن من شيء فمن المحتمل جداً ان صاغة الكلام يقبلون موافقة « ييتس Yeats » على التقليد البلاغي في قصيدته « لعنة آدم » :

قلت : قد يستغرق سطرٌ منّا ساعات ؛
ولكن إن لم يبدُ وكأنه ابن لحظته ،
فان مانرتقه ومالانرتقه ليس شيئاً[١١] .

ومسودات « شلي » لقصيدة « الى قبّرة » تؤيد التقليد البلاغي ، ويبدو أن ربة الشعر كانت خرقاء في المطلع :

ماأنت أيتها الروح المرحة

فقلما أنت من الطير .

وعرف « شلي » أفضل من ذلك ومارس معرفة حاذقة في انتاج :

تحية لك ، ايتها الروح المرحة !

فما كنت قط طائـراً .

وكذلك أخطأت ربةُ الشعر في نظام الموشحات ، مملية أبياتا على أنها الموشحة الثانية ، وكانت (واكتشف « شلي » ذلك) تخص السابعة[١٢] . ولاتعتمد جودة القصيدة الكاملة على عدم بذل الجهد في المسودّة الأولى . فما تنوي ربة الشعر ان تمنح الأديب ، انما هو أجـزاء صغيرة من قصـائد لاقصـائد كـاملة (تمنحه مجازات للشعر)[١٣] .

وليست لحظات الالهام ، في عمومها ، غير صالحة للنشر في حالتها الخامة ، ولكن الأدباء ، في بياناتهم العامة ، يميلون الى ان يرفعوا أو يحطوا من شأن الالهام ، وهم يقدمون أنفسهم بسمتهم حالمين أو صانعين لاحالمين وصانعين . وكان يغريهم بهذا القراء والنقاد الذين يشعرون ، لأسباب « سايكولوجية » غـامضة ان فكرة اشياء خارج سيطرتهم تطربهم او تهددهم ، ويستجيبون ، طبقاً لذلك ، الى شهادات في « لاارادية » الالهام . ومن الخطأ ان ينتظر منا ان نختار بين ملهم كـ « بليـك Blake » وآخر حـاذق كـ « ڤاليري » .

تجربة « اللاإرادية » :

يشعر القائلون بالالهام ، عموماً ، إن ماينتجون يُملىٰ عليهم بطريقة من الطرق ، وأن معضلتهم الكبرى هي تدوينه قبل أن ينقطع الاملاء ، وتدفق تلك اللحظات متقطع بما لايمكن التنبؤ به ، وقد يأتي في مرحلة من مراحل الكتابة . فقد كتب « ريتشارد الدنغتون Richard Aldington » الجزء الأول من « موت بطل » (1929) بطلاقة متدفقة ، ولكن « الاحساس الغامض بأحد يُملي اختفى » ، حينئذ ؛ وبلغ ستيفنسون R.L.Stevenson » ، من وجهة اخرى ، مرحلة معينة في تأليف « المختطف Kidnapped » (1886) اذ اخذت « الشخوص الشكيمة بأسنانها .. وأولته ظهورها وانصرفت جسدياً ، فكانت مهمته ، منذ ذلك الوقت ، مهمة اختزالية »[١٤] . وقد يلتفت المؤلف ، بعدئذٍ ، دهشاً الى ماقد كتب فيثير سخرية اكثر المهرة الواعين الذين يرون الطلاقة لغواً . والسيد « باربكيوسمث Barbecue Smith » في رواية (Crome Yellow) لـ « ألدوس هكسلي Aldous Huxely » (1921) شخصية لهو كبيرة ، تعلم سر الكتابة الآلية بتنويم نفسه بضوء كهربائي ، فكان يستطيع ، اذ ذاك ، « ان يفتح شلالاً كشلال نياغارا من « اللامحدود » (الفصل ٦) . ولايسهل التثبّت من تقارير الكتابة « اللاارادية » ففي سيرة « جورج اليوت George Eliot » التي كتبها « كروس Cross » ، مثلاً ، يجري إخبارنا بأن في كل ما « يحسب أفضل نتاجها » ثمة « روح أخرى غيرها »

استحوذت عليها ، وجعلتها تشعر أنها « ليست سوى أداة كانت تلك الروح تعمل من خلالها » .

وجاء في المثل الذي قدم دليلاً على ذلك هو اللقاء بين « دوروثيا Dorothea » و « روزاموند Rosamond » في الفصل الحادي والثمانين من « Middlemarch » (72 — 1871) أن « اليوت » و « قد أسلمت نفسها الى إلهام اللحظة .. كتبت المشهد كله ، كما هو الآن ، تماماً . من غير تغيير أو محو »[١٥] . ولكن الدراسة المستأنية لدفتر الملاحظات الخاص بـ « Middlemarch » تكشف أن « إيليوت » كانت قد رسمت الحادثة بعناية فائقة وكانت ماتزال تهذبها حين كانت الرواية في نسختها الطباعية [المعروضة للتصحيح][١٦] ، ولاتخبرنا حكاية « كروس Cross » عن طريقة « جورج اليوت » في كتابة الروايات الّا اقل مما تخبرنا عن التزامه هو بالرأي الرومانسي القائل إن التأثيرات التي لم تصدر عن روية وتدبير تدل على العبقرية . ويشار كثيراً الى علم النفس الفرويدي ، بفصله العقل الواعي عن غير الواعي [العقل الباطن] فيما يروى من التجربة اللاإرادية . ويتحدث « فورستر E.M. Forster » في أن الأديب امرؤ « يدلي بدلوٍ ، إن جاز التعبير ، في « وعيه ويسحب اليه شيئاً لاتصل اليه يداه في مألوف الأحوال » ، ومن الطبيعي « أن يعجب ، بعدئذ ، كيف انتهى اليه »[١٧] . وبتعبير « ارنست كرس Ernst Kris » وهو اكثر تقنية ، أن « انسحاب سيطرة الذات من كثير من القوى العقلية العليا » هو الذي يخلق الوهم ، حين نكتب ، بعزو التعبير الى أفكار كائن آخر واحساساته . فحين ترتخي قبضة الوعي

تطلق الأشياء الباطنة ، « فتحدث معاناة تعاقب التركيز داخل المرء ، وانفجار الحدود بين اللاوعي والوعي ، وكأن كل ذلك تدخّلٌ من الخارج »[١٨] ، وماحسبت « جورج اليوت » أنه « روح أخرى غيرها » قد يدعى ، في دقة أكثر ، أنه « ليس بذاتها الواعية » وربما كان مصدر المسوّدات الاولى لما حسبته أفضل ماكتبت .

وفكرة « اللاإرادية » تنشد حماية غموض الإبداع من الفحوص العملية التي يخشى أنها تحاول تفسيره تفسيراً يقضي عليه . ويسأل « أودن » مقتبساً من « فورستر » : « أنّى لي أن أعلم ماأفكر فيه حتى أرى ماأقول » ؟[١٩] . وما الذي يدعو « اللاعقلانية » المتعمدة لمثل هذا التصريح غير رغبة في تعقيد الأمور لكل امرىء يطمح الى جعل فن الابداع الادبي علماً ؟ ففي تنازل الأدباء عن ادعاء السيطرة الواعية على عملهم يضطرون الى تنازلهم عن دعوى حرية الاختيار ، لأن « اللاوعي » أو الآخر [الذي هو] غيرهم تماماً ، أو أيّاً ما يحب المرء ان يدعوه تأثير الزامي لايقبل المساومة ، والحق ان « ستانلي برن شو Stanley Burnshow » قد يجري الى حد القول إن ماعتدنا ان ندعوه « الفنية الواعية » ليست ، حقاً ، كذلك ولكنها تجسيد « عمليات مشتركة فيما بينها اشتراكاً مبهماً » ، خارج سلطان الأديب تماماً ، وانتهى الى القول « القصيدة شيء يحدث للشاعر »[٢٠] .

وكذلك قلل من امتياز التأليف في العملية الابداعية « البنيويون Structuralists » ، من أمثال « رولان بارت Roland Barthes » ، الذي يرى أن الأدباء « لايكتبون » ولكنهم تكتبهم اللغة التي يستعملون ، انهم وهم بعيدون عن ممارسة الحرية في

انتخاب الألفاظ وترتيبها ، ملزمون ، بخلاف ذلك ، بقوانين في اللغة صارمة ، إن أريد لكتاباتهم ان تنقل معنى ، والقول : « أنا أكتب » ، لدى « بارت » شيء ساذج لموقف يوصف وصفاً اكثر دقة بـ « أنها تكتب » او « أنا أكتب »[٢١] . ومثل هذه المزاعم تتوافق مع علم النفس السلوكي لـ « كنر B.F.Kinner » الذي يرى ان الحرية وهم إنساني يمنعنا من مواجهة الحقيقة القائلة إن كل شيء تفعله « تكيفه » تواريخنا الفردية الخاصة . وهو يدّعي أن للشعراء قصائد كمعنى القول : إن للنساء أطفالاً رضعاً ، لأن الشعراء هم وحدهم « موضع يجتمع فيه عنصر وراثي معين وأسباب بيئية ليكون من اجتماعهما أثر مشترك »[٢٢] ، وقد يغير الأديب لفظةً هنا وعبارة هناك ، ولكن الحرية تروغ عنه ، فحتى الانتخاب نوع خاص من أنواع السببية » نتاج عمليات مبهمة ، وتصبح كل دلائل الالهام فيما يتصل « باللاارادية » في التأليف التي يميل ذوو المهارة والصناعة الى رفضها بصفتها لغواً ، تصبح ، في ضوء مثل هذه النظريات ، اكثر احتراماً من الوجهة العقلية ، فاذا كان كل شيء في القصيدة أمراً مفروضاً الى هذا الحد فالتجارب « اللاارادية » تجعلنا نقترب ، بقدر مايمكن أن نقترب من بلوغ إدراك تلك الحوافز « اللاواعية » التي تمنح كل شيء نفعله هيأته .

« السلبية » التأليفية :

في منقولات التكون الأدبي لما قبل « السلوكيين » ينظر الى المقدرة على إبداع حقائق بديلة علامةً على الحرية البشرية ،

ويشهد تعدد « العوالم الأخرى Heterocosms » على أن الابداع البشري لاحدود له . وهذا كله يعرّض القول بالالهام الى الخطر حقاً ، وفي الأخص حين يعدّ أن من غير المحتمل ان يكون أفضل نتاج الأديب من صنعه . ومع أن « شلي » استطاع ان يمجد الشعراء الملهمين بكونهم « كهنة الالهام المستعصي على الفهم »[٢٣] ، ولكن كل امرىء يعلم ان ليس هذا الاّ طريقة مؤدبة لوصفهم « بدمىٰ » المتكلم من بطنه . فَمَثَلُ الشاعر الملهم كاهنة معبد « دلفي » ، التي علقت قواها العقلانية لكي يستطيع الاله ان يتكلم خلالها . أفهذا أفضل مايأمله الأديب ؟ وحين يثيره الروح ، أيجب عليه (كما اعتقد Hopkins) ان يستجيب بتنفّس في إجابة إلهامه ؟ »[٢٤] . ام يستطيع ان يتخطى « سلبيته » المطيعة ويعقد صفقة مع ربة إلهامه ، كما فعل « بندار Pindar » بقوله :

« تنبأي ياربة الشعر وسأكون مترجمك » (قطعة 137) .

ويكشف أفلاطون في « آيون Ion » الصعاب التي يواجهها الاديب الذي يرضى ان يكون أداة تجارب « باراسايكولوجية » [علم النفس المتصل بالتخاطر وماشاكله] ، و « آيون » أحد المنشدين أي أنه امرؤ يكسب عيشه بانشاد القصائد والتعليق عليها .

وحين يعترف بأنه أكثر نجاحاً مع « هومر » ، يزعم « سقراط » ان قدرة « آيون » ليست نتاج تعليم ، ولكنها موهبة ، وأن « آيون » لايحسن إنشاد شعر « هومر » الاّ بسبب أنه يقوم بذلك ، وهو غائب عن وعيه ، في حال إلهام تشبه الغيبوبة . ويرى

« سقراط » ان الشعراء كالمنشدين في ذلك ، فلابد من ان يخرج الشاعر عن وعيه قبل أن يحسن النظم ، ولكن من يلتفت الى امرئٍ خرج عن وعيه ؟

غير ان انبياء اليهود ، من وجهة اخرى ، لايمكن نبذهم بسهولة ، فهم يبدون صراعاً قبل ان يقبلوا ان يدعوا بوق نبوءة . وقاوم « جرميا » طويلاً حتى تركته [حالة الوحي] امرأً محطماً ، وعانىٰ « إسايه Isaiah » كل آلام المخاض ليجلي الكلمة المقدسة[٢٥] . والتفوهات المنبئة التي أثارها إله اليهود القدير تجعلها الفردية الوعرة ، فردية أولئك الذين اختيروا لابلاغها ، اكثر اضطراباً فكان لدى المسيحيين الأول اختيار النماذج وهم ينظرون في الحال المنبئة [التي يجري فيها التنبؤ] .

واستخلص عدد مثير للدهشة (فيهم « ترتوليان Tertullian » و « اوريغن Origen ») أن « المريض » الافلاطوني [الغائب عن وعيه] في التعامل مع الالهي مثل أعلى معجب اكثر من الوسيط [متلقى النبوءة] العبري . ويستخدم الروح الالهي أنبياء اليهود ، حين يوحىٰ اليهم ، كما يقول « أثيناغوراس Athenagoras » ، كما « ينفخ عازف الناي في الناي »[٢٦] . وصورة اخرى ـ وهي النبي كالقيثار ـ جاء بها ، ايضاً ، « جستان مارتير Justin Martyr » في القرن الثاني ، وثبت رواجها بين القائلين بالالهام من الرومانسيين . ونادى « شلي » بالريح الغربية ان تستعمله قيثارة ، ولكن النموذج الرومانسي المفضل قيثارة « عولس » Aeolianharp ، سميت باسم « اله الرياح ، عولس Aeolus »[٢٧] . والقيثارة العولسية صندوق مع أوتار

عليها ، وغطاء أريد به أن يدع الهواء يدخلها . فان وضعت وضعاً مناسباً في شباك مفتوح أخرجت ألحاناً حين تهب عليها نسمات متقطعة ، وهي رمز مناسب للمقابلة بين « الذات » و « الآخر » ، فقد صنعها الانسان وعزفت عليها الرياح . و « شلي » وان أفرد لقيثارة « عولس » مقاماً عالياً ، لم يكن سعيداً ، حقاً ، بها نموذجاً للعقل الذي تصور أنّ « سلبيّته تقلّ » كثيراً عما يومىء اليه النموذج . والقيثارة العولسية تنتج ، في سلبية ، ألحاناً ، ولكن إن أريد لهذه الالحان ان تكون ايقاعات منسجمة فلابد ، في رأيه ، من التدخل البشري ، فيمكن أن تعدّل القيثارة أوتارها على وفق حركات مايجس تلك الاوتار »[٢٨] .

هذا كما لو كان ينتظر من ناي « اثيناغوراس Athenagoras » ان يعدّ نفسه إعداداً سديداً في انتظار الوقت الذي يصفر فيه روح القدس من خلاله وواضح أنه ان يلزم تعديل طراز للعقل الى هذا الحد فقد آن أوان هجره الى شيء أكثر ملاءمة .

الاستهلال [الومضة الأولى التي تطرق الأديب]

يدعو « اوفيد Ovid » الشعر « بهبة الآلهة » (Tristia, IV,10) ويُرى الشاعر « الموهوب » انه المتلقي للطف والهبي يمكّنه أن ينظم بطلاقة تنكر على أبناء الفناء الاقل امتيازاً ، ممن قَدّر لهم أن يكسبوا قصائدهم بعرق الجبين . ومثل هذا اللطف [أو النعمة] مايدعوه أهل اللاهوت بـ « المبادر » لانه يُمنح قبل ان

يملك المرء الفرصة لقبوله أو رفضه . كتب « بوب Pope » في « مقال في الانسان » ، (II, 70) ، يقول : « الشاعر بملهمته مبارك في اسمى الدرجات » . وموهبة القصيدة ، (موهبة القصيدة لـ « مالارميه Don du Poeme Mallarme's)[٢٩] ، فرصتنا لنشارك في اللطف الذي تخلل الشاعر ، وفي نظام كهذا يفسر « إجبال الأديب » بانسحاب اللطف منه بغتة ، لأن الرب يهب ، والرب يسلب ، فان يفتر إلهام المرء خلال تأليفه مأساة فان هذا لايمكن الاّ أن يعني أن ربة المأساة « ملبومين Melpomene » غير راضية فسحبت رعايتها .

ومما لايخرج عن مألوف الأمور ان اكثر الادباء عقلانية يعترفون أن لمحة نواة لكتاب قد تجيء بغتة ، اذا جاز التعبير ، من غير توقع . وليس من مصطلح أدبي ، في الوقت الحاضر ، مقبول ، بعامة ، لمثل هذه التجارب ، وان كنا نستطيع ، حقاً ان نستعمل مصطلح « بيردسلي Beardsley » وهو « استهلال »[٣٠] ، الذي له فائدة كونه ، فيما يتصل بالوصف ، اكثر حياداً من البدائل المألوفة ، وبعض أكثرها ذيوع صيت يظهر في مقدمة تستعرض الماضي ، كتبها هنري جيمس لـ « غنائم بوينتون The Spoils of Poynton » (1897) . وكان « جيمس » يدرك قيمة الاستهلالات المحفزة ولكنه بوأ مهارة الصنعة مقاماً اكثر علواً ، وقد جرى ، هنا ، خلال عدد من مصطلحات مثيرة ، ومن الواضح أنه لم يستطع ان يقطع بالأفضل منها : « بزرة Germ » و « ذرة كريمة » و « حبة من الذهب » و « لقحة الهام » وكل هذه الصور تنزع الى الاشارة الى شيء صغير جداً ولكنه سليم من التجزئة

تماما ، مع قدرة ممكنة على النمو او الانتشار في بيئة ملائمة كتلك التي يستطيع الأديب ان يأتي بها على أفضل وجه .

ويحذر « جيمس » قائلاً : « إن أعطي المرء إيماءة ، عن عمد ، فهو على يقين أنه أعطي كثيراً » . وهذا فيما يتصل برغبة الصناع المهرة في التسليم بأهمية اللحظات الملهمة ، فهم جماعة مغرورة تأبى أن تلائم أنفسها مع الطريقة التي لابد أن يقوم بها القائلون بالالهام حين يقبلون بالقيام بعمل كاتبي الاختزال لما تقول « ربات الالهام » .

كتب « فاليري » ذات مرة « يهبنا الله [عـز وجل] [في الاصل الالهة] بلطفه ، أحياناً ، مطلعاً ، مجاناً ، والأمر لنا أن نجيزه بثانٍ ، ولابد ان ينسجم مع الاول ، لا أن يكون غير جدير بأخيه السامي »[٣١] . فشرع « ريلكه Rilke يكتب أول مراثيه : مراثي « دوينو Duino » في 1912 بعد « سماعه » صوت هاتف ينادي من خلال زئير الريح وأمواج ساحل الادرياتيك المتكسرة : « مَنْ ، اذا صرخت ، يسمعني من بين الجماعات الملائكية »[٣٢] .

وتجد المطالع [اللمحات الاولى التي تطرق ذهن الأديب] اهتماماً محدوداً لدى نقاد الأدب ، على الرغم من سحرها لدى الأدباء ، ففي المقام الأول ، ليس من شيء قيّم ، في جوهره ، في الشيء الممنوح (الفكرة الغامضة) ، فهو لايمنح الاّ لمن يعرف مايصنع منه ، ونحن نعلم ، مع ذلك ، ان هذا الشيء المتناهي في صغره الغالى لدى الاديب ، ربما ليست له قيمة ، في حقيقة الأمر ، لدى امرىء آخر (اللهم الا لمن يعنى بأصول نتاجات أدبية) ، فقد تهجر الفكرة [او الومضة] الأولى حين يتكامل الأثر

الأدبي . وكان « فاليري » يتساءل مرتاباً « أتكون الفكرة التي تنشىء الأثر هي ، دائماً ، فكرة الأثر المنشــأ »[٣٣] . ولايصعب تناول الحالات التي طرحت عنها الفكر الأولى المستهلة . « فييتس Yeats » يقـول إن مسرحيتـه « على شـاطىء بيـل On Baile's strand » . « جـاءت في حلم ، ولكنهـا تغيـرت كثيـراً ، خـلال التأليف » ؛ والقصيدة التي نعرفها الآن بعنوان : « ليدا والتم Leda and the Swan » ابتدأت سياسية ولكن « السياسة كلها ذهبت عنها »[٣٤] خلال نظمها .

التدخل الروحـي :

لم يؤت حتى الآن بتفسير مناسب لتجارب الالهام ، وان بدا ان النـاس جميعاً متفقـون على أننـا على الطريق السـوى نحو الاعتقاد بأنها ظواهر نفسانية اكثر منها روحية . وقد يقاس مدى رشد هذا الرأي الحديث في الأمر (في وضعه في سياق التأمل من « هومر » الى « بـوب » تقريبـاً) من فوره ، بلفـظة « الهام ـ Inspiration » الانكليزية ، وهي تعني ، حرفياً ، « تنفس في » ، وتقتضي ، ضمناً ، وجود شيء خارج الأديب ينفخ حيث يشـاء ويعتقد أن كل أديب نُفـخ عليه بهـذه الطريقة يكشف الأمـر ، أسلوبياً بما يدعى بالالهام Afflatus (من اللفظة afflare « النفخ علىَ ») . فـ « الالهام الالهي » الذي رأى « شيشـرون » أنه يميـز الشعـراء الكبـار (De Natura deorum, II,66) **كما قال:** « ثكري Thackeray » : « ينبغي ألاّ يخلط بين الأسلوب الملهم

والأسلوب الطنان . فالطريقـة الملهمة تنتـج كلما جلس الأديب « كعرّافة على مرجل الهيكل ، فاذا بألفاظ قديرة ، ألفاظ لايدله فيها ، تهب ، وتجأر وتصفر ، وتعول من خلال قصبات التلفـظ « لأرغنه » الجسدي »[٣٥] . ويقال ان الانجيل قد جرى إلهامه في هذا المعنى الروحي ، ويفسر هذا تصوير مؤلفي الانجيل الأربعة ، أحياناً ، وهم يكتبون الأناجيل بأقلام متوازنة ترفرف في النسيم حين يمر روح القدس (النفس Spiritus) خلالهم[٣٦] . « فكـل الأناجيل » كما يقول « القديس پولس Poul » « تمنح بوحي الله » (Timothy 3 : 16) ، وغالباً ماتتأثر سمعة الالهام ، بوصفه نظرية أدبية ، بالاتجاهات المعاصرة تلقاء الالهام في معناه الديني . .

فكان صعباً ، دائماً ، توثيق تجارب الالهام وفصل تلك التي يوافق عليها الأنجيل عن تلك التي يرعاها المتعصبون المتأخرون الذين يهددون الكنيسة القائمة بـإدعائهم ان أنشـطتهم تلهمها السماء . والقوم الذين تتوافق معتقداتهم الدينية مع أولئك الذين تحسبهم الدولة راشدين هم ، بعامة ، في موقف قوي لمهاجمـة الالهام بصفته مطية الرأي المنشق . وأحس « جون دون John Donne » ، وقد تحول الى المذهب الانجليكاني ، بـأن علينا ألّا نتـوقع من الله [تعـالىٰ] ان يكلمنـا « فمـاً لفم وروحـاً لروح بالالهام » فقد أقام الله منصباً ، وأرسى كنيسة وعلينا ان نسمعه فيهـا »[٣٧] ، ولكن هذا يقتضي اعتقـاداً بـأن الله [سبحـانـه] انجليكـاني ، فليس هذا أفضـل الحجج لكبـح « الحمـاسـة » الدينية .

وتعني الحماسة Enthusiasm ، حرفيا ، « حالة استحواذ اله على المرء » واللفظة الاغريقية وترجمتها باللاتينية Inspiratio تتضمن مجازاً مختلفاً تماماً ، كيف يعرف المرء ان إلهام الحماسة Enthusiasm [بمعنى استحواذ اله] دون إلهام مؤلفي الانجيل الاصليين ؟ وحين تناول « هنري مور Henry More » هذه المسألة في « انتصار الحماسة » (1662) وجد جوابه في « تشريح السوداوية » (1621) . يقول « مور » : « ليست الروح .. التي تضع جناحاً للمتحمس في مثل هذه الطريقة الرائعة شيئاً غير ذلك الادعاء الفارغ في الطبيعة « الميلانخولية » [السوداوية] ، فتندعن المزاج الوسواسي بعد حرارة طارئة »(٣٨) . وبعد نحو أربعين عاماً جاء « جونوثان سويفت Jonothan Swift » بالنقطة نفسها مع الابداع المتوحش في القسم الثامن من « حكاية حوض Atale of a Tub » (1704) حين رسم صورة مضحكة لفرقة متخيلة من « العولسيين Aeolists » ، « الذين أكدوا أن السبب الأصلي لكل الأشياء : الريح » ، وهم متيقظون ، فكرياً ، لتجشؤ متكهن(٣٩) . فان بدا هذا غريباً ، فمن الجدير بالملاحظة ان نظرية التحليل النفساني الحديثة تؤيد معادلة « سويفت » أي ، معادلة التجشؤ بالكلام ، ولاحظ « ارنست جونز Ernst Jones » قائلاً « تعالج أفعال التنفس والتكلم في اللاوعي بصفتهما معادلين لفعل الريح المعوية المارة »(٤٠) . فالكلام حِمام الالهام . فالاهانات التي يسببها فهم حرفي جداً لما يعرف بالالهام Inspiratio في التقليد اللاتيني تجنبتها اللفظة الاغريقية Enthusiasmus التي تبين التجارب « اللاإرادية » بما يدعوه « دودز Dodds » بـ « التدخل

روحي »[41] الذي يقوم به كائن مقدس . ومهما يكن من شيء فقد يوجد ، هنا ، كذلك ، ضدان متعادلان ، كما يشير « تشـابمان Chapman » بـاهـداء تـرجمتـه الى « الارل سمـرست Earl Somerset » في 1614 ، فـ « النشوة الشعرية » يمكن ان تكون غضباً إلهياً أو محض جنون ، « أحدهما كمال يهبّ مباشرة من الله ، والآخر وباء ينبثق من الانسان ، التواءً وتدنياً »[42] . فتطور تقليدان متضادان وجريا في وقت واحد : أحدهما يجد التعبير في « الفيدروس Phaedrus » لافلاطون ، ويعـظم الشاعـر بصفته ملهماً او نبياً ينبىء بالحقائق السامية ووسيطاً للرؤى المقدسة ، وثانيهما في « آيون » لافلاطون ، أيضاً ، يعالج الالهام نوعاً من الجنون ، وهو في اصل المحاولات المتأخرة يضع الأنشطة الفنية في الاضـطراب العصبي والجنون . فمن ثمـة تحـذيـر « الايـرل روسكومون Earl Roscommon » :

احـذرنْ مـايـثـيـره الروحُ في القـلـب فـانَّ الالهـامَ أمـرٌ عـسـيرُ

آلا لكـنَّ مـلهـمـون عـشـرة فـأ سـواهـم فـيـهـم جـنـون مـثـير[43]

وعادةً مايُطلق على المتدخل الروحي اسم ، وتلقى عليه تبعة نشاط واحد خاص ، لايحسن أبناء الفناء القيام بـه إن تركـوا وشأنهم . فالفنون ، في التقليد الكلاسي ، في رعاية تسع ملهمات ، كل واحدة منهن تمارس وصاية على منطقة متخصصة ، فيعرف المؤرخ مناشدة « كليو Clio » ، التي تظهر جدارتها الخاصة في الملهاة ، ولايناشد « ثاليا Thalia » مثلاً ، في هذا الخصوص . لقد

كان هذا التقليد مؤثراً حتى إن المعجبين بالأدب الوثني مر النصارى أحسوا بأن من النافع ابتداع ملهمة نصرانية ، وهي التي يدعوها « دوبتراس Du Batras » « يورانيا Urania » ، وقد ناشدها « ملتون » في مطلع الكتاب السابع من الفردوس المفقود[٤٤] .

وقد يكون الاتصال بالمعبود « جنسياً » [كذا] كما حدث مع كاهنة معبد « دلفي » التي جثمت على حمالتها ذات القوائم الثلاث ، فباشرها الاله ؛ أو كما حدث مع القديسة « تريزا Teresa » التي اخترقها ، في وَجْدها ، سهم احد الملائكة المقربين . وأكثر الطرق شيوعاً لجعل الاله داخل المرء لاغراض حماسية [تتصل بالالهام] هو أكله شيئاً معروفا ارتباطه به . ولما كانت أوراق الغار شعار اله الشعر « فويبوس ابولو Phoebus Apollo » فان كاهنة دلفي (حيث موضع ضريحه) كانت تمضغ ورق الغار ، ولاريب في أنها تغالب سكراً ، غير شديد نتيجة كمية « السيانيد » التي تشتمل عليها أوراق الغار . وكان الشعراء أحياناً يدعون... δαφνηφάγοι، كما يقول معلق فرنسي على كتاب « Emblematum Liber » لـ « السياتي Alciati » (1531) ، بسبب ماتعودوا عليه من مضغهم لأوراق الغار للالهام[٤٥] . وتأكل الأقوام البدائية نبات « البيوت Peyote » [ضرب من الصبار الامريكي يحتوي على مخدر] ، أو الفطر المسبب للهذيان ، لاعتقادهم بأن آلهتهم حالّة فيهم ، وهو ، في جوهره ، سبب تظاهر الشعراء ، وهم ينشدون الالهام ، بالشرب من الينبوع الكاستالي وبئر « اغانيب Aganippe » ومياه « هيوكرين Hippocrene » أو

نهيرات مماثلة ترتبط بالملهمات وابولو . ويمكن الحصول على نتائج ممتازة من الأشربة المخمرة المستمدة من العنب وهي مقدسة عند « ديونيسوس أو باخوس » :

« فثمرة باخوس أثيرة لدى فولوس [ابولو] الحكيم .
وحين يبدأ الدماغ يعرق بالنبيذ ،
تتدفق البحور مسرعة كما ينبثق الينبوع »(٤٦) .

فتطور العرف المألوف في شعر عصر النهضة الانكريونتي Anacreontic [نسبة الى الشاعر الاغريقي Anacreon] وشعر القرون المتوسطة المعروف بالشعر « الغولياردي Goliardic » [شعر الفكاهة والتهريج والبذاءة اشتهرت به جماعة « الغوليارد Goliard » التي راجت بضاعتها في القرنين الثاني عشر والثالث عشر] . ان أفضل الالهام يأتي من زجاجة ، من النوع الذي امتدحه « رابليه Rabelais » ، « هليكون الاصيلة والوحيدة لدي .. وينبوعي كابالين Caballine .. نشوتي الفريدة »(٤٧) . وصيرت الأرواح الأكثر اعتدالاً مثل هذا الافراط الباخوسي تصوراً رصيناً لالهام متشرِّب قرب ينبوع مقدس ، وفي هذا الشكل الحجري أمكن أن يصبح الشرب الباعث الوجد زينة لائقة للأدب المهذب .

واجتوى « بليك Blake » الاغريق بجعلهم « الملهمات » بنات الذاكرة (Mnemosyne) بدلاً من الخيال(٤٨) . ولكن قد تكون شجرة نسب « ملهمات » الفنون اكثر دقة مما يتوهم « بليك » . ففي حضارة تنقصها الوثائق المدونة يكون التاريخ في أفواه الناس مع ذاكرات يوثق بها : فشاعر البلاط في « بوولف Beowulf » .II)

(867 ff) امرؤ له ذاكرة قوية « كان يتذكر كثيراً من الأعراف القديمة . وكذلك « هومر » يرى « ملهمته » كائناً يعرف كل شيء ؛ وبسبب اعتماده عليها في الحقائق الواقعة ، لا في تزيين الأسلوب ، ناشدها في الكتاب الثاني من الالياذة قبل وضع أسماء القادة وزعماء الجماعات الذين أبحروا الى طراودة .

والذاكرة مهمة كثيراً للمنشد ، ولكنها اقل تقديراً لدى الكاتب الذي ليس لديه جمهور فيدعه يتململ متضجراً ، وهو يقلب أوراق دفاتره بحثاً عن شيء من المعلومات . وماكانت « ملهمات » الفنون تتكفل به هو إجادة حقائق الواقع مع إشراقة لانظير لها باقتناص منظر لم يكن أحد قد امتد به العمر امتداداً مكنه من الاطلاع عليه . ويعجب « اوديسيوس Odysseus » بغناء « ديمودوكس Demodocus » بحرب طراودة غناءً بلغ من جماله أنك تظن أنه أخذ من شاهد عيان (الاوديسا ، 8 ، ص 487 ، ومابعدها) . ويقتنع « اوديسيوس » بأن أحداً لايقدر ، غير ربات الفنون أو « ابولو » نفسه . على أن يبدع مثل ذلك الضرب من التأثير . التأثير نفسه ، فيما يمكن زعمه ، مما يبتدعه « ديفو Defoe » في مؤلفه « يوميات سنة وباء » (1722) أو « اسطيفان كرين Stephan Crane » في « شارة الشجاعة الحمراء » (1895) ، وهما نتاجان من القصص الخيالي يقنّعان تقنيعاً ناجحاً روايات شاهد عيان . وفي التحول من موقف شفوي الى أدبي اتخذت مناشدات أو اشارات شكلاً متحجراً فبقيت زينة تقليدية ، وإن أصبحت « الملهمات » الآن تميل الى أن تستدعى للعون التقني في تناول قطعة معينة صعبة . ولم يكن استدعاء « ملتون »

ملهمته ، إذ اك ، لبعض المعلومات حسب (فهي في متناول يده في المصادر المكتوبة كالانجيل والتعليقات عليه) ولكن ليسهل عليه النظم فملهمته (ربة شعره) وحدها هي التي :

تملي عليه النوم يرنق في عينيه او تلهمه

بيسر شعره المرتجل (الفردوس المفقود IX, 24) .

ومايعرف لدى باحثين مختصين بالكتاب المقدس بـ « الالهام المطلق »[٤٩] هو تلك الظاهرة النادرة التي عاناها موسى [ع] الذي صعد على جبل سيناء فأملى الله [تعالى] عليه ، حينذاك ، الوصايا العشر ، هناك . وهذا إلهام [وحي] اختزالي ، في أكثر المعاني حرفية ، مع الأديب وهو يؤدي وظيفة الكاتب الذي يُملىٰ عليه بين يدي إلهه ، وقد حظي بلقاء من نوع لم يأمل شاعر كلاسي قط أن يُنعم عليه به . واكثر شيوعاً من الوحي المطلق هو مايدعى بالطراز التكهني او التنبؤي الذي يرمز اليه بخرافة « الملهمات » [Muses] الاغريقية وفي التقاليد الانجيلية بفكرة ان الكتاب المقدس هو نتاج تلقين روح القدس لانتاج مقابلة مع الله [سبحانه] . ويتضح تقسيم العمل في فاتحة ترجمة (1611) للانجيل ، حيث يقول « مايلزسمث Miles Smith » إن مؤلف الانجيل الحق هو الله [تعالى] اما الذي أفرغه في كتاب فهو روح القدس والأنبياء هم النسّاخ . ومن الأدباء غير الدينيين ممن ادعى الالهام « هارييت بيتشر ستو Harriet Beecherstowe » التي قالت ، أخيراً ، في روايتها الرائجة « حجرة العم توم » (1852) : « كتبها الله . أما أنا فقمت بما أملى علي »[٥٠] . وغالباً ماجرى تحييد الثقة المكتسبة من القدرة على النظم بسلطان الهي

بسبب ميل ملحوظ في شعر « جورج وثر George Wither » وقد أصبح شاعراً اكثر إهمالاً في العقد الثالث من القرن السابع عشر حين أقنع نفسه بأنه يمتلك مواهب تنبؤية مقدسة(٥١) . و « وليم بليك William Blake » هو أعظم القائلين بالالهام ، عندنا ، وأكثرهم غرابة ، وهو القائل إن قصيدته « ملتون » (04 — 1800) قد أمليت عليه في مقطعات عدة كل واحدة منها عشرون او ثلاثون بيتاً ، كل مرة ، « من غير سابق إعداد ، كرهاً بلا إرادة منه »(٥٢) .

وادعى ، فيما يتعلق بمثل هذه القصائد ، ان « المؤلفين هم في الأبدية » ، وأنه لم يكن الّا « كاتم اسرارهم »(٥٣) . بدأ قصيدة « بيت المقدس » في 1804 بعد أن :

أمر الله يد [ه] بالكتابة

في ساعات الكدح من منتصف الليل العميق(٥٤) .

[ترجمتها نظماً :

أمــر الله بــالكــتــابــة كَـفَّــهُ

حــين أمضى مــن حــالك الليــل نصــفَــهُ]

وتطلع « ييتس Yeats » الذي درس « بليك » ونشر نتاجه ، الى امتيازات نظم مماثلة . فاستطاع ان يتغلب على العائق الذي يقتضيه مذهبه ، مذهب « اللاأدرية » بأن أبدل بالمسيحية مذهب الغموض [القائم على السحر والتنجيم] ، فنجح أخيراً في الحصول على رؤية (1925) أمليت عليه من خلال وساطة زوجه واتصالها بكائن علوي يدعى « ميخائيل روبار Michael Robartes » .

ومما هو واضح ان ، ثمة ، ارتباطاً وثيقاً بين نظرية الالهام والاسرار الخفية الغامضة ، فغالباً مايدعي الروحانيون تجربة تدخل روحي من مؤلفين متوفين .

وفي حالة حديثة دونت وسيطة روحية ، خلال شهر واحد . اكثر من مائة الف كلمة لرواية « أملاها » عليها « كونان دويل Conan Doyle » و « ويلز H.G.Wells ، وادغار ولاس Edgar Wallace ، وسمرست موم Somer Set Mougham ، وبرناردشو G.B.Show وايان فليمنغ Ian Fleming » ، ويستخلص « بيتر فليمنغ Peter Fleming » قائلاً « كيفما نظرت اليها ، فان كثيرا من القوة كانت عاملة هنا »[٢٢] .

إسقاطات لاواعية :

ومهما يكن من شيء فان الالهام في العادة يفسر ، خارج عالم الجلسة الروحية الغامض ، بأنه رسائل من « اللاوعي » الى العقل الواعي . والعملية التي يصبح بها الالهام الخارجي داخلياً تبدأ بتفكير اواخر القرن الثامن عشر في طبيعة العبقرية الأصيلة ، وتبلغ أوجها في علم النفس الفرويدي في أوائل أعوام هذا القرن . فـ « الملهمات » [ربات الشعر] اللواتي كنّ خيالاً سارّاً في أدب عصر النهضة ، أصبحن موضع حرج في عصر التنوير . ويلاحظ « اللورد **شافتزبري** Shafte sbury » ، فيما كتب « فيلدنغ Fielding » في **توم** جونز Tom Jones (1749) » أن ليس من شيء أبرد من استدعاء شاعر محدث للملهمة [**لربة شعر**] » ؛ ويعلق فيلدنغ قائلاً : كان من الممكن أن يضيف أن ليس من شيء اكثر بعداً عن العقل مثله (VIII , 1) . فقد انقضى عهد « الملهمات »

وهنَّ تراث غير مرغوب فيه من أزمنة خرافية غير مهذبة ، يصلحن لغير التهكم والسخرية : فـ « ربة الشعر مرحبا .. الخ » مطلع بايرون البطولي الساخر في النشيد الثالث Canto 3 لدون جوان (1821) . وبعد ذلك كله ، قلما يمكن أن يُنتظر من الناس الذين يأسون للحماسة في الدين أن يتسامحوا في مثل هذا الهراء في الأدب ، ولكن شعراء من الجيل الرومانسي ، إذ ذاك ، أرادوا أن يؤمنوا بوجود نوع من الالهام ، وإن لم يكن شكلاً بدائياً لتدخل الروحي . وكان أحد الحلول رفع سمة الخرافة عن الاله في الداخل » . ففي الاوديسا ، مثلاً ، حين يتكلم « فيميوس PHemius » في مصدر قواه الشعرية ، يقول انه « إلهٌ ذلك الذي غرس كل أنواع الأغاني في عقله » (XXII, 347 f) ؛ ويشرح « أوفيد » كذلك أن « ثمة الهاً فينا ، بتحريضه نضطرم » (Fasti, VI, 5) ، ولم يعد « الاله في الداخل » ، وقد حذفت سمة الخرافة ، زائراً غير دائم حاملاً هدايا لمضيفه المجدود ، ويستقر ، بدلاً من ذلك ، بوصفه إمكاناً تخيلياً كامناً في الأديب . فمهما انطوى مفهوم العبقري على أشكال تثير الجدل فقد كان من الأسهل قبوله في أخريات القرن الثامن عشر مما كانت عليه الخرافة الاغريقية ، ومما لابد منه ، فيما يظهر ، انه حين تأمل « ادوارد يانغ Edward Young » العبقري في كتابه « تأملات في التأليف الأصيل » (1759) كان عليه أن يتحدث في أمره بصفته « الاله في الداخل »[٢٦] .

ومهما يكن من شيء فغالباً مايراوغ الرومانسيون في تلك المسألة ، ولم يكن حتى « وردزورث » متيقناً من أسباب تفسير

تجاربه الالهامية . وحين يتحدث في « زيارات القوة الخيالية » (الافتتاح 1e / 203) ـ التي لايمكن المرء الا أن ينتظر ، متوقعاً ، في حال من السلبية الحكيمة ـ يبدو انه يفكر في شكل من اشكال التدخل الروحي مختلف تماماً عن التجربة المدونة في « سائق العربة Waggoner » (1819) ذي الارتجالات الداخلية التي أتى بها « روح خجول في قلبه / ذلك الذي يأتي ويذهب » (6 / 208 ومابعدها) .

فربما لم يكن ثمة امرؤ أو آخر ولكن « تبادل مشرّف من فعل من الداخل ومن الخارج » (الافتتاح 12 / 375 ومابعدها)[٥٧] .

وظن « هربرت ريد Herbert Read » ذات مرة أنّ « شلي » حدس أن أصل الشعر في اللاوعي ، مستدلاً على ذلك بفقرة في « الدفاع عن الشعر » (1821) حيث يتحدث « شلي » في « ملكة مقتدرة ، عرشها موجود في داخل طبيعة الانسان غير المرئية »[٥٨] . فان لم يُستفد من « الادراك المؤخر الفرويدي او اليانغي Jungian فقد يصعب ان يُرى في ملاحظة « شلي » اكثر من إعادة صوغ آراء سابقة في العبقرية عن « الاله في الداخل » . فصورة « شلي » تنقصها خصوصية أنموذج « فرويد Freud » عن العقل البشري ، الذي يرمز به الى الوعي بأنه مكان نظيف مضاء إضاءة حسنة ومبني على سرداب مظلم حيث يسكن « اللاوعي » . وتحدث لحظات الألهام ، حسب هذا الأنموذج ، (كما لوحظ من قبل) ، حينما تُطلق المسألة متقطعة من اللاوعي ، فهي تفسر « لاارادية » مثل هذه التجارب وعنصر

المفاجأة أيضاً مما تشتمل عليه تلك التجارب .

والتجارب التي كانت تفسر في الأزمنة غير المستنيرة بأنها إملاء من قوى خارجية خارقة ، تفسر اليوم بأنها « دفقات » من « اللاوعي » في « الوعي » ويجتذب القول بآلية الدفق الفرويدي نقاد الأدب اكثر من تفسير « فرويد » سبب حدوث مثل هذه الدفقات . فان كان « اللاوعي » الفرويدي خزيناً من كبْتٍ كثير فكل عمل أدبي تلهمه دفقات اللاوعي قد يسجل اكثر قليلاً من فيض طوعي لأمراض الأعصاب الشديدة . ويود نقاد الأدب ان يفصلوا آلية الدفق عما يُدفق ، ولكن هذا الفصل لايؤيّده من هم معدّون أفضل إعداد لاختبار الرأي الفرويدي . ومما لاشك فيه أن « ألبرت روثنبرغ Albert Rothenberg » ، مدير البحث النظامي المتداخل في العملية الابداعية لايقوم بمثل هذا الفصل وهو يخبر عن العمل في أثناء نموه ، يقول « من وجهة النشاط النفساني ، إن بدء العملية الشعرية والالهام الذي يحدث في مطلعها أو خلالها تجسيد مجازي لصراعات الشاعر « العاطفية » « اللاوعية » و « قبل الواعية »[٥٩] .

فما أبعد هذا عن الأقوال التقليدية للمجد المفاجىء في لحظات بدء القصيدة او الرواية بتدوين [ذاتها] ، ثم إذا بكل شيء يأتي سريعاً حتى ان المرء قلما يجد وقتاً لتدوينها .

وحيث تفسيرات التحليل النفساني تبدو ضالة سبيلها في الزعم القائل إن الغرض الوحيد للحظة إلهام أن يمدّ بموضوع يتعذر على الأديب بلوغه ، في غير ذلك ، وأن هذا الموضوع لابدّ أن يكون في طبيعته لأنه عصابي Nevrotic في أصله . لكننا نعلم حق

العلم أن ليس « المضمون » بالضرورة هو النتاج الوحيد للتجربة غير الطوعية ، لأن الشعراء ، خاصة ، غالباً مايجدون تلقينات الالهام بتجسيد في إيقاعات لالفظ لها . كتب « فاليري » يقول « بدأت فيّ « مقبرة بحرية » بايقاع . وماكانت لدي ، حينذاك ، فكرة أملأ بها هذا الشكل .

فاستقرت به ، بالتدريج ، ألفاظ قليلة حائمة ، محددة الموضوع قليلاً قليلاً »، ويوجد تأييد النظرية في مقالة في « موسيقى الشعر » (1942) لـ « ايليوت T.S.Eliot » الذي يقرّ أن « إيقاعاً قد يحدث ولادة الفكر والصورة »[٦٠] .

وأمثلة عملية لتفسير الايقاع بادية بين مخطوطات « شلي » حيث القصيدة التي تبدأ ، أخيراً ، بالألفاظ : ايتها الدنيا ، ايتها الحياة ، ايها الدهر ، تنبض ، أولاً ، إيقاعياً لسياق غير واع لـ « نا ـ ناس Na — Nas » وقليل من « هَمْ ـ همز Hum — Hums » تجريبية ، تتطور أخيراً الى « الجمال يحوم حواليك »[٦١] : وربما لدينا في بيت « لتنسون Tennyson » « لن ـ لان ـ لون ، الرخيم ، لاجراس المساء » ـ مثل على ايقاع يتطور الى وحدة صوت من غير أن يبلغ أبداً المرحلة الأخيرة فيكتسب معنى : فما معنى : « لن ـ لان ـ لون ، حقاً ؟ »[٦٢] . فان يكن أصل الايقاع طرازاً من تجربة إلهامية ، فلا يمكن تفسيرها تفسيراً مقنعاً بتلك الايضاحات الموجهة المحتوى ، والمفضلة هذه الأيام .

الفصل الخامس

الكتابة حرفة



يودّ الصانع أن يخال نفسه رجلاً وحيداً ، ويرى الصناع أنفسهم ـ بخلاف الحالمين الذين ينشرون الاملاء الالهي حسب ـ صاغة ألفاظ كشاعر « ودسث Widsith » القديمة ، الذي فتح خزانة ألفاظه من أجل أن يبدأ نظماً . والنظم عند صناع الألفاظ ، مسألة بناء الشعر الرفيع وليس تفوّه أنغام فطرية طائشة . ولذلك يصرون على إخبارك ، كما يفعل الشاعر الروماني « بيرسيوس Persius » في مقدمة لأهاجيه يحاكيها « سدني Sidney » في العقد التاسع من القرن السادس عشر ، أنهم أنفسهم لم ينتفعوا قط من ينابيع مقدسة لدى « الملهمات » ولامن كل شكل من أشكال العون العلوي.[1] يقول : « وبستر Webster » في مقدمته « للشيطان الأبيض » (1612) « أنا لاأكتب ببراعة أوزّة مجنحة بريشتين » وهو لم يكتب حقاً ، لأن دراسات المصادر مكنتنا من تقدير مهارات « وبستر » المجملة في صنع مسرحيات مترابطة من أفكار وصور مستمدة من تنوع واسع من كتب الآخرين ، ويرغب المتطرفون في أن يحملونا على الاعتقاد بأن كل تأثير أدبي هو نتيجة مسيطر عليها سيطرة كاملة لتخطيط سليم جداً . فمثل المحاكاة الساخرة الاعلى للصنعة المحض مـاأتى به « ادغـار الن بو Edgar Allan Poe » في « فلسفة النظم » (1846) في الطريقة التي شرع ينظم بها قصيدته « الغراب The Raven » . فقد أرادها ألّا تزيد على مئة بيت ، فليس القصائد الطوال ، في حقيقة الأمر ، قصائد ؛ ودعت الحاجة الى أن يكون فيها غراب ، فالغربان ، في العادة ، نذر الشؤم ، وأن تشتمل على لازمة بـ « ليس بعد الآن أبداً » ، وهكذا .. وبعد أن حسب حساب هذه وأمور اخرى غيرها ، نشط

لها ونظمها . وليس غريباً أن نعلم أن قصيدة « الغراب » لم تكن أنتجت بهذه الطريقة تماماً ، وأن « پو » لفق قصة نشوئها متفكهاً ، مع استدراك أن القصيدة قد تكون انتظمت بالطريقة التي وصف تماماً ، من غير أن تؤثر تأثيراً مضاداً في النتاج المنجز . فالطريقة التي كشف عنها في « فلسفة النظم » لاتكاد تنأى عن ممارسة « پو » العملية ، كما بدت « لبودلير Baudelaire » الذي اعتقد أن « پو » (وهو كما يقول : « أحد أفضل من أعرف من الملهمين ») يتصنع التقدير بطريقة يتصنع بها أدباء آخرون الاهمال[٢] . فهنا ، ثانية ، كما في حال دعاوى « كولرج » في الطوعية ، سؤالنا : أقائل « پو » الحقيقة ، أقل فائدة من سؤالنا : لِمَ كان عليه ان يتحمل نَصَبَ حثنا على أن نخاله الصانع الهادىء لشيء أقل غثياناً من كثير من قصائد اخرى غير مهمة في تلك الحقبة ، نظمت (كما يقولون) بعاطفة . وماسرده « پو » من أمر « قصيدة الغراب » في سياقها التاريخي غير مضاد للرومانسي برفضه مذهب الالهام حسب ولكن أيضاً برفضه وجهة النظر التعبيرية التي تقول إن الشعر الأصيل فيض عفوي من إحساسات قوية . وماسرده « پو » يجعلنا نفكر في أن العواطف (وهو أمر مألوف في النقد الشكلي الأخير) قد تثيرها قصيدة لعلها تختلف تماماً عن تلك التي عاناها الشاعر ساعة نظمها . فهذا الجانب من « فلسفة النظم » هو الذي قاد « فاليري » الى تجاهل عنصر الخداع فيها ، فامتدح « پو » بكونه مبتدع « نظرية شعرية أصيلة أصالة مفرطة ، « وكذلك » قطعة رائعة تدعى « الغراب » » ،وقال « فاليري » ، نتيجة

لم يعد الشاعر « المجنونَ المشعَّث الذي ينظم قصيدة كاملة خلال ليلة محمومـة » ولكنه « عـالم هادىء ، وريـاضي مختص بالجبر ، تقريباً ، في خدمة حالم بارع »[٣] وبفضل « پــو » تمكن الشعر ، الآن ، من أن يصبح تجريبياً حقاً ، ربما بطرق تشبه تلك التي تصورها « إميل زولا Emile Zola » للرواية في « الروايـة التجريبية » (1880) : ويلاحظ « ايليـوت » بايجـاز أن « برج العاج قد صُير ملائماً لأن يكون مختبراً »[٤] . وتمكن « ايليوت » نفسه من ان يفيد من طريقة « پـو » في معالجة الفعل المبتـد ع بصفته معضلة تقنية في المقام الأول . و « ايليوت » هو الذي تكلم مرة في ان الشعراء « يركزون » على مهمة تماثل تماماً مـايعنيه صنع « محرك » مقتدر ، او قلب ابريق ، او قائمة « طاولة »[٥] وهـذا التصريـح ، مـع ذلك ، يـأتي ، في روحـه ، من « پـو » و « فاليري » اللذين يعتقدان ان الشعراء لم يعودوا مضطرين الى ان يشعروا بما تعبّر عنه قصـائدهم اكثـر مما يضـطر بُناة القاطرة الى ان يعملوا بسرعة ثمانين ميلاً في الساعة وهم يبنون قاطرات لتجري في تلك السـرعة[٦] . والأدبـاء ، عند « ايليـوت وفاليري » هم ، في المقام الأول ، أناس يعرفون كيف يصنعون أشياء بالألفاظ . ولم يستقبل قط من يميزون الالهام من الصنع فكرة ان النظم صنعة ، استقبالاً حسناً ، لالشيء الاّ لكي يحطوا من الصنع ، كما يفعل « كولرج » وهو يعلق على « فرق جوهري بين مهارة الموهبة المؤلفة الآلية [الميكانيكية] وقوة الحياة المنتجة المبتدعة التي للعبقرية الملهمة »[٧] وكما هو الغالب في أسلوب النقد

الرومانسي ، يعد الشعر الأصيل ، هنا ، حالاً من أحوال لافناً لفظياً ، والتقنية ، وحدها ، موضع اهتمام الأدباء الذي هم خلو من العبقرية خلواً يلزمهم ان يتخذوا بدلاً منها محض المقدرة . ودّ « غوته Goethe » ان يفكر في الشعر فناً ، وأخبر « أكرمان Eckermann » قائلاً : ماأشد كرهي لـ « تلك اللفظة المزدراة تماماً : النظم ، وهي لفظة لاتجعل عمل الفن أفضل من قطعة كعك أو « بسكويت »[٨] . وكان في ذهن « پوپ » ارتباطات تتصل بالطهو حين نشر « وصفته » الساخرة لقصيدة ملحمية في (1713)[٩] وثمة شعور بأن الشعر تهبط قيمته ، بالضرورة ، اذا عدّ صنعة ، لأنه شيء نبيل يُصوَّر في الروح وهذا سبب كونه مهنة خاصة للسادة « الهواة » ، في حين أن الصناعات يمارسها صناع واصحاب حرف يدوية أدنى في المنزلة الاجتماعية . وكانت تسمية « درامي A dramatist » كاتب مسرحية Playwright تعني الحط منه اجتماعياً ، كما كان « هنري فتزجيفري Henry Fitzjeffrey » يعلم حق العلم حين سخر من « جون وبستر John Webster » في 1617 بسبب كونه « كاتب مسرحيات » بـ « صانع عربات Cartwright[١٠] [مستعملاً جناساً ناقصاً بـ Cart Wright , Play Wright] ، واستطاع « كارلايل Carlyle » أن يقترب من استجابات مماثلة ، في زمن متأخر 1832 في مهاجمته « كتّاب الروايات Novel wrights »[١١] ومن الغريب أن التشبيه المنتقص المعتاد هو بصانع الأحذية ، ربما بسبب نجاح شعراء ـ أساكفة [صناع أحذية] أمثال « هانزشاخ Hans Sachs » . والازدراء الأرستقراطي لخرز الشعر [هلهلته] واضح تماماً في « الشعراء

الانكليـز ونقاد الادب الاسكـوتلنديـين (1809) ، حيث يسحر « بايرون » من شعراء من طبقة العمال وهم الطراز الرائج في تلك الأيـام ، وبينهـم الاسكـاف « روبـرت بـلومفـيـد Robert Bloomfield » الذي « يتخـلى عن القديس كـرسبن St. Crispin ويخرز لربة الشعر » .

أيها الأساكفة المنغّمون ! لاتزالون تطيلون أنغامكم

انظموا في وقت واحـد خفّاً وأغنيـة (2 — II,791):

ونجح النقاد الشكلانيون مثل « فاليري » و « ايليوت » في استئصال مثل هذا التعصب ، فلم تنتقص أحداً ، هذه الأيام ، ملاحظةُ « سترافنسكي Stravinsky وهي أ « على الناظم ان يمارس مهنة كما يفعل الاسكاف تماماً »[١٢] .

واحدى المفارقات ، في الحرب الباردة بين القائلين بالالهام والصنـاع ، هي أن فصل « الشعـر » المجد عن نشـاطٍ اكثر ابتذالاً يدعى « الصنع » تمييز من غير فرق [تمييز بين شيئين لااختلاف بينهما] فكلتـا اللفظتـين [الشعر Poetry والصنـع Making] تعنى الشيء نفسـه . وقد أغـرى التقاء الاستعمـال الانكليزي والاغريقي « سدني » فكتب يقول : لفظة « شاعر » مشتقة من لفظة Poiein التي تعني « الصنع » :

حيث لا أعلم أبحسن الحـظ ام الحكمـة ، التقينـا نحن الانكليز مع الاغريق في تسميته « صانعاً »[١٣] . وأبعـد من ذلك غموضاً سبب التزام الاغريق بأن يتخذوا لفظة تومىء الى درجة من النشاط الطوعي بعيدة تماماً عن فكرة التدخل الروحي الذي ترمز اليه اسطورة « ابولو » و « الملهمات » [ربات الالهام]

ومهما كان السبب فقد كان الانكليز راغبين عن قبول « الصنع » مرادفاً مطابقاً « للشعر » . فمال الشعر الى أن يُرى أنه ذلك النشاط الجنوني السامي الذي تحدث افلاطون في أمره في « الفيدروس Phaedrus » في حين أن « الصنع » اكتسب شيئاً من الدلالات الحديثة « للصنع بالآلة » .

وقد اتسع الصدع بين المصطلحين بسبب الطريقة التي تطورت بها الانكليزية الفصيحة ، من الانكليزية المتوسطة الجنوبية . وفيها « الصنع » مصطلح أقل توقيراً من « الشعر » . ومع ذلك ، ليس في « الصنع » في الاقطار الشمالية مثل هذه الدلالات المتنقصة . ويشير « وليم دنبار William Dunbar » الى نفسه أنه « دنبار الصانع » ، وهو مؤلف « مرثاة للصناع » (1508) ؛ وليس لـ « بتنام Puthenham » باعث غير مدح « يات Wyatt » و « سري Surrey » حين دعاهما (في 1589) بـ « الصانعين اللطيفين »[١٤] .

وقد يبدو ان منزلة « الصنع » قد تأثرت تأثراً عكسياً بوصمة تسميته التي أوحت للناس أن مايحدث « الصنع » هو هذه المهارات الآلية ، كالنظم ، وليس غيرها . أما « الشعر » فقد يُرى أنه شيء مختلف عنه حقاً وأفضل منه كثيراً .

أفضلية اللفظ :

إن القائلين بالالهام ينظرون الى الصنع نوعاً ذا منزلة أدنى من أنواع صناعة الكلام ، يمكن تعلمها بالطريقة التي يتعلم بها

المرء صناعة الانابيب المعدنية مثلا . ويعبر دفاع « شلي » عن الشعر (1821) عن اتجاه « القائلين بالالهام » تعبيراً بارزاً ويتسم بالإحكام بتشبيه الذهن ساعة الإبداع بفحم خابٍ ، يوقظه شيء من التأثير غير المرئي كريح متقلبة ، لتوهج عارض سرعان مايختفي » . أمّا تدوينه بعد ذلك فبديل « عارض » تافه كصورة « فوتوغرافية » لطاووس باللونين الاسود والابيض » ويكون الالهام ، حين يبدأ النظم قد أخذ ينحط ، ولعل أكثر ما ابتدعته القرائح من الشعر المجيد في العالم ظلٌّ ضئيل من مفهومات الشاعر الأصيلة » . وقال « شلي » إن « النظم .. للشعر كالموزاييك [الفسيفساء] للتصوير »[15] . فبناء الكلام ، في هذا السياق ، نشاط لايثير متعة بل الضجر والسأم . وفي أحد أقدم التصريحات الالهامية في الانكليزية تؤكد شخصية في « " تقويم " الراعي The Shepherd Calendar » (1579) أن « ملهمات » الفنون Muses لاتوافق على « العناية النكدة » . ويفسر موجز تقديم أن الشعر « ليس فناً ولكنه موهبة إلهية وغريزة سماوية لايمكن اكتسابها بالجهد والتعلم ، ولكنها مزدانة بالاثنين معاً ، وتجرى الى اللب بشيء مما يسمى بالاغريقية بـ « انثوزياموس » [التي أخذت منها اللفظة الانكليزية Enthusiasm « الحماسة »] والالهام السماوي »[16] . فان احتيج الى العناية النكدة [الكادحة] قط فيجب أن تكون في خاتمة « العملية » الشعرية لافي بدئها .

وقال « شلي » لـ « تريلاوني Trelawney » إن دماغه حمي حتى صار يرمي بالصور بأسرع مما كان يستطيع أن يقبض عليها

كلها ؛ وأن القليل الذي استطاع أن يقبض عليه بـ « خربشته المفـرطة » راح يتركـه يومـاً ليبرد قبـل أن يمرّ عليـه بالصقـل والتنقيح »[١٧] . وفي هذا امران اثنان : التجربة « اللاارادية » (وهي ، فيما يزعم ، الشيء الذي لاريب فيه) ،والتهذيب المتمم وهو يتضمن جعل مهارات البناء كلها تظهر على نتاج الالهام غير المترابط فيخرجه إخراجاً يستطيع به امرؤ آخر ان يعاني ماعانى « شلي » نفسه إبّان حرارة لحظة الالهام . فاذا مالبست خـطة « شلي » لبوساً حديثاً بمساعدة علم النفس الفرويدي فانه يعاود ظهـوره في « الجنون الشعـري » لـ « روبرت غـريفـز Robert Graves » (1925) ، حيث النتاج يتساوى مع احلام فرويديـه مرغوب في إنجازها ، فيجعل عملية الانتاج مساوية لعملية الحلم التي يدعوها « غريفز » بـ « الصقل الثانوي » وهو ترجمة سيئة شائعة لما يدعـوه فرويـد Sekundäre Bearbeitung (« التنقيح الثانوي »)[١٨] وليس في مستـطاع « غريفـز » أن يسمح لغـير « شيلي » بالانتاج « الآلي » الذي يحث عليه السرياليون أمثال « انـدريه بـريتون Andre Breton » الذين يـأملون أن يضخوا الشعر ضخاً متصلاً من « اللاوعي » . ويصر « غريفز » على ان المسودة الأولى خاصـة بالشـاعر « فهي ليست الا من شـؤون الشاعر الخاصة »[١٩] . إن هذا التفسير الذي يحظى بقبول عام تفسير العلاقة بين عملية الحلم وعملية الصنع وبين القدحة الأولى [المطلع] والشيء المصنوع هو مايتحداه الصانع ، وهو قادر على أن يقوم بذلك بأن يلفت النظر الى أن ثمة مايتصل بالانتاج اكثر من التعبير من الافكار التي سبق تصورها . وعلى زعم ان للـ « إتقان

الثانوي » عادة خفية هي انتاج المواد الأولية ، فالرأي القائل بالزخرفة والتزيين في اللغة قد دلّ على أنه غير مناسب تماماً للصناع الذين اعتادوا الاّ يعرفوا مايقولونه الاّ بعد أن يكونوا قالوه . كتب « درايدن » ذات مرة قائلاً « الألفاظ هي تلوين الانتاج » ، فهي بهذا « آخر مايحسب حسابه »[٢٠] . ولكن آخرين أغروا بأن يعدوا « الفكرة » نتاج الصنع وليست الدافع الى الصنع (تماماً) كما في الفنون المرئية فقد يُرى الآن أن « الصنع » يأتي قبل المزاوجة »[٢١] . وماتقوم به نظرية « الصنع » هو أن تعكس علاقة التزيين بين اللفظة والفكرة فتمنح الأسبقية للفظة ، وبهذا تبتدع عقيدة جديدة هي : في الكلمة البدء [في الكتاب المقدس : في البدء كانت الكلمة] . وحين أشار « ديغاس Degas » إلى أنه وجد عسراً في نظم قصائد (ولم تكن الأفكار تنقصه قط) قال له « مالارميه » إن القصائد لاتصنعها الأفكار ولكن الألفاظ .[٢٢]

وأولى مهمات الأديب ، كما قال « فورد مادوكس فورد Ford Madox Ford » لپاوند Pound » هي « أن تجد معجماً وتتعلم معاني الألفاظ »[٢٣] . فكلما كثرت ذخيرة الاديب اللفظية كان ، على الأرجح ، اكثر قدرة . وهو ، في حقيقة الأمر قلمااستطاع ان يعرف معرفة واسعة مايتصل بتاريخ بناء أداته التي اختار أن يعمل بها .

والاديب ، كما كتب « ايليوت » مرة « يستطيع ان يتعلم من النحو الانكليزى لـ « يسبرسن Jesperson » اكثر مما يتعلم من « سانت بيف Sainte — Beuve »[٢٤] . وأدب المحدثين ، من مالارميه ومن جاء بعده ، مادة معجمية لأسباب مماثلة . ويكتسب

قرّاء شعر « اودن Auden » عادة مراجعة المعجم ؛ ففي قصائد « اودن » مقاطع تبدو ، وكأن غرضها الرئيس إتاحة ظرف مناسب لألفاظ غريبة . ويبدو « هوبكنز Hopkins » و « ديلان توماس Dylan Thomas » مدفوعين بنشاط عبث ساحر بالألفاظ لايستطيعان مقاومته في النسيج أو الدلالة او الابهام .

ومع أن تأكيد المحدثين الصناعة الفنية ظاهرة مناهضة للرومانسية تاريخياً ، لكنه ، بطبيعة الحال ، ليس انفصالاً جديداً بقدر ماهو استعادة لاتجاهات سبقت الرومانسية . ومن الأمور التي لاحظها يوليوس قيصر على البريطانيين ماكان يقوم به من تدريب طويل اولئك الذين تقع عليهم تبعة نظم الأشعار الملحمية وروايتها . فقد قيل له إن تعليم كاهن يستغرق عشرين عاماً ، يتعلم خلالها الشعر ، من غير أن يباح له تدوينه . واستناداً الى مايسمى بكتاب Ballymote ، وهو كتاب من القرن الثامن الميلادي ، كان الشعراء يقضون في مكان ما بين سبعة أعوام واثني عشر عاماً يتعلمون ، خلالها ، قصص البطولة ، وتقاليد قديمة ، والأوزان وغيرها .. ومابدأه « ملمان باري Milman Parry » من تحريات في طريقة صوغ النظم الملحمي الشفوية تقصر الانتباه قصراً خاصاً تاماً على تعقيد القصائد الهومرية تعقيداً يدل على براعة في الصناعة ، وحّدها ولاءم بينها امرؤ ماهر في ملاءمة فِقَر تقليدية (« صِيَغ ») موزونة[٢٥] . فمن المحتمل ان تكون نتيجة هذه العملية هي مايدعوها « برنار هبيه Bernard Huppe » (في سياق الشعر الانكليزي القديم) بـ « نسيج الألفاظ »[٢٦] .

وتلك عبارة تذكّرنا بأن مجازاً من أقدم المجازات وأكثرها

دواماً في فن نظم الكلام يصدر من حرفة الحياكة [النسيج] .

ومنذ زمن بعيد ، أي في القرن الخامس قبل الميلاد ، كان « ارسطوفانيس Aristophanes » يدعو الشعراء « أساتذة الكلام الذي أجيد نسجه إجادة بارعة » ، ومما يغلب على أذهان البنيويين المحدثين Modern Structuralists أمثال « بارت Barthes » صورة « النص » وكأنه شيء منسوج[٢٧] والنسج [او الحوك] طراز مناسب لفن القصص خاصة . قال « وليم موريس William Morris » : « إن لم يستطع الشاب أن ينظم قصيدة ملحمية وهو ينسج نسيجاً مزداناً بالصور فالصمت خير له ، ولاخير فيه أبداً . »[٢٨]

ومهما يكن من شيء ، فقد عُدّ النسيج ، بالنسبة الى العمل في نطاق أضيق ، يلائم الرسوم البارزة على الجدر او النقوش على الأحجار الكريمة اكثر مما يلائم صناعة الشعر . ومع أن « جين أوستن » زعمت أنها قصرت عملها على قطعة صغيرة (عرضها بوصتان) من العاج[٢٩] . فكان مثلها أقل تأثيراً من « ثيوفيل غوتيه Theophile Gautier » بإقناعه أدباء من الانكليز والامريكان ، في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين أن يروا القصائد نقوشاً على أحجار كريمة . وكان « غوتيه » يهدف ، بما أعانه في كتابه Emaux et camees (1852) ، الى معالجة موضوعات صغيرة بطريقة شكلية صارمة ، فعل الصائغ بمعادن ثمينة : « لابد أن تكون كل قطعة جميلة الزينة وكأنها صورة لغطاء صندوق جوهر أو خاتم منقوش - شيء يذكر بالأوسمة القديمة »[٣٠] . ومما نُظم طباقَ هذا الوصف قصيدة

معـروفـة « لعـزرا بـاونـد Ezra Pound هي Hugh Selwyn Mauberley » (1920) . انها صرخة بعيدة من القيثارات النايات اللتين ترمزان الى المثل الأعلى لدى الذي يقول بالالهام .

تبجيل التهـذيب :

التهذيب مهم للفنان لأنه يمكّنه من أن يدعو عمله نتـاجه لانتاج غيره . فكلّما قوّمه ونقحه وأعاد تقويمه وتنقيحه أصبـح أكثر بعداً عن كـل نتاج انتجـه الالهام ، وهـو يشعر ، في رأي السلوكيين Behaviourists ، أنه اكثر ثقة بنفسه ، وهو يمـارس حرية الانتخاب ، ما استطاع الى ذلك سبيلاً . فالصانـع يؤمن بالتحسين من خلال التهذيب ، وترديد اعتـذار « لورا رايدنـغ Laura Riding » لربة الالهام :

سـامحيني ياواهبـة إن حـطمتُ مـاوهبتني
فـقـريـب ذلك الذي يـسـرنـي
فـلم اسـتـطع الاّ أن أكـمـله[٣١]

[والترجمة منظومة بتصرف :

سـامـحـيـنـي أنـت يـاواهـبـتـي
سـامـحي إن كـنت حـطَمـت الـهبـه
فـلقـد شـمـتُ الذي يـمـتـعـنـي
دانـيـاً ، لابـد مـن أن أقـربـه
فـتـصـدّيـت له لم أسـتـطع
غـير أن أكـمـله ، مـاأطيـبـه]

وانما يضمن جهدُ التهذيب استقلال العقل وجودة النتاج .

« فهوراس » ينصح قائلًا : « إن أردت ان تكتب شيئاً يستحق ان تعاد قراءته فدع ممحاتك تجهد » ، وستحتاج الى ممحاة كبيرة أيضاً إن وددت أن تفعل مايشير عليك به « هوراس » وانتظر تسع سنين قبل ان تنشر قصائدك[٣٢] . فالأعمال الادبية لاتولد كاملة التأليف ، كما خرجت « أثينا » من رأس « زيوس » [أثينا إلهة الحكمة والفنون والصنائع عند الاغريق] ، بل تخرج ناقصة ، ولابد أن تمنح شكلها النهائي بعد ذلك . والصورة المتكررة لجهد التهذيب تؤخذ من الاسطورة الشعبية فيما يتصل بعادات أنثى الدب التي تلد جراءً في مرحلة لم يُستكمل نموهـا الجنيني بعد فيها ، وكان يظن أنها وهي تلحس جراءها تمنحها هيأتها التامة النمو . وهذا الخطأ السوقي ، وهـو مجاز لعمليـة النظم أيّـده « سوتونيوس Suetonius » فقد قال إن « فرجيل » أنتج أشعاره بطريقة تشبه طريقة الدبة وإذ لم يكن لديه وقت لجعل الانياذة كاملة أراد القضاء عليها .[٣٣] وتتصل حادثة مؤثرة حديثة بتصوير الأمر هي ماجاء به « دوبليه Du Bellay » في « دفاع عن اللغـة الفرنسية وتصوير لهـا » (1549) حيث تستعمل في تعليق عـلى التهذيب ، ومن الواضح انها تصبح شيئاً معاداً حين استعملها « وليم راولي » في تعليقه على القول بأن « بيكـون Becon هذّب كتابه الاداة الجديدة Novum Organum اثنتي عشرة مرة بمـا يعادلها من السنين » ، كما تلحس مخلوقات حية كثيرة صغارها حتى تبلغ بها الى أن تشتد أطرافها »[٣٤] .

والمشابهة رائعة ولكنها غير ملائمة تماماً . فأنثى الدببـة

تعلم ان قد آن أوان ترك لحس تلك « الكتل » [الجراء] التي ولدتها ولاهيأة لها ، حين تبدأ تظهر مثل الدببة ، وليس للأدباء مثل هذا الضابط الخارجي الذي يضبط أنشطتهم . فكيف تعرف القصيدة اذ تتم ؟[٣٥] . أيكون التهذيب عملاً لانهاية له ، وهو ماكان يخشاه « ڤاليري » ، أو يجب على الأديب أن يسلم نفسه الى احتمال أن العمل لاينتهي أبداً بل يُهجر ؟[٣٦] . وحتى النشر لايكون ، بالضرورة ، خاتمة المطاف . يقول « مونتين Montaigne » في أمر مقالاته « إني أضيف ولكني لاأصحح » للسبب الحسن القائل إنّ كون المرء أسن لايضمن انه اكثر حكمة[٣٧]

وآخرون ، أمثال « ييتس Yeats » و « اودن Auden » يغيّرون كثيراً في الأسلوب والفكر الرئيسة حين يعيدون نشر عمل هو ، قبل ذلك ، في المطبعة ، ثم يضللون الناس بتقديم تاريخ النص المهذب[٣٨] .

ومثل هذه الأنشطة ، مع كونها تنم عن القلق بشأن نتاجات ماضية ، مناهضة للتاريخ ولايمكن الدفاع عنها حين (والحال كذلك غالباً) ترفض حقوق نشر نسخ أصلية نقّحت فيما بعد . فان النص المنقّح بعد النشر يصبح ، بخلاف ما يقول المؤلفون ، نصاً آخر - نصاً يقف بازاء النص الأسبق ، وليس بديلاً عنه في معنى من المعاني . فقد صيّر مؤلف « الطاس الذهب The Golden Boul » (1904) رواية « الامريكي » (الصادرة 1877) رواية جديدة بعد أن هذّبها « هنري جيمس » تهذيباً دقيقاً في طبعة نيويورك (1907) . أيمكن ان يفسد « العمل » بالتنقيح

والتهـذيب ؟ أمّـا « درايـدن » فـيـرى ذلك ، إذ صـرّح أن « " العمل " ربما كان مثقلاً بالتنقيح وربمـا احتاج الى ذلك ، ولكن الافراط في الجهد غالباً ما يقضي على روحه بزيادة الصقل ، فلا يبقى منه غير تصحيح معتم »[٣٩] . ويفضل كثير من القراء ، بسبب هذا ، نسخة 1805 من « المقدمة Prelude » عـلى نسخة « وردزورث » لعـام 1850 المثقلة بالتنقيـح ، ونسخة 1798 من قصيدة « البحار القديم » لـ « كولرج » على نسخة « كرستيان » لعام ١٨١٧ . ولكن أية نسخة من نسخ رباعيات الخيـام التي نشـرهـا « فتـزجـرالد Fitzgerald » هي الفضـلى ؟ إن وجـود « نصوص » اختيارية تجنح بنا الى زيادة عدم رضانا بما لدينا . ونسخـة قصيـدة « " پـوپ " The Rape of the lock » لعـام 1712 ، مثلاً ، تعد أفضل في تناسبها ولكنها أقل جودة في نظمها من نسخة « پوپ » المزيدة المنشورة عام 1714 . وقـراءة نسخ روايـة « عشيق الليـدي تشتـرلي Lady Chatterley's Lover » (1928) الثلاث تحضر في عقول الناس نسخة رابعة مثالية لم يدن « لورنس » قط من كتابتها . ولاريب في ان ليس مايضمن كون الأفكار التي ترد فيما بعد هي ، دائماً ، الفضلى ، وتظهر دراسة التنقيـح كيف أن اللغة المنقحـة تلغى ، في الغـالب ، لتفضيـل الأصلية عليها[٤٠] . وودّ « ديلان تومـاس Dylan Thomas » لو اعتقد الناس أنه صانع كلام مخلص ، وترك أوراقاً من أعماله تثبت ذلك ، ولكن فحصاً دقيقاً لتلك المخطوطات تكشف أن أولى فكـر « تومـاس » كانت ، في اكثـرها ، افضـل من بقيتها[٤١] . وحاولت « اليزابث باريت Elizabeth Barrett » أن تثني « براوننغ

Browning » عن تصحيح عمله فقد شعرت أن جهوده في الاصلاح تضرّ اكثر مما تفيد[٤٢] . ويزعج هذا عشاق الفنية التي تجري على التقدير والحساب ، فتزيد شعورهم بالاطمئنان الأخبار التي تفيد أن لمسات الاجادة في مشاهد « دكنز Dickens » الذائعة الصيت كانت نتاج الروية والتأمل[٤٣] .

وكون الدراسة النقدية تلتفت الى تنقيحات التأليف غير المنشورة دليل على مقدار مابلغه منهج صناعة الكتابة في التأثير في طريقة كلامنا اليوم في الكتب . ومما جعل للصناع مثل هذا التأثير في الدراسات الأدبية هو أننا نستطيع ، حين لاتكون لدينا طريقة لتعيين لحظة الالهام او تأكيد وجودها ، أن نقترب في شيء من الثقة من المادة التي تحتويها دفاتر المؤلف وصحائف عمله . زد على ذلك أنها تمنحنا متع الابداع الذي قام به آخر ، وتلك تجربة اعترف بها ، ربما لأول مرة ، « صموئيل جونسون Samuel Johnson » فيما يتصل بمسودّة خطط « ملتون » في الفردوس المفقود . فقد كتب « جونسون » قائلاً « من الممتع رؤية أعمال عظيمة في مرحلتها الأولى وهي مثقلة بامكانات الإجادة الكامنة ، وليس شيء أمتع من اقتفاء نموها المتدرج واتساعها ، وملاحظة كيف أنها ترقى أحياناً ، بغتة ، بايماءات طارئة ، وتتحسن ، أحياناً ، بالتأمل المطّرد »[٤٤] . فهنا يتحدث صانع يعلم ان الكتابة عمل شاق ويودّ ان يرى شاهداً عليه لدى الآخرين .

ويستجيب القائلون بالالهام استجابة مختلفة جداً . وقد اعترف « تشارلز لام Charles Lamb » بقوله : « فكرت في "ليسيداس Lycidas " بأنها جمال كامل النمو بظهورها الى

الوجود بجميع أجزائها كاملة » ثم قال : « لشد ماتدهشني رؤية الأشياء الجميلة في خاماتها »[٤٥] .

ودليل الصناعة اكثر ظهوراً للعيان من دليل الحلم بأن المدرسين كان لديهم ، منذ زمن طويل ، ميل من أجله فابتجوا بحوثاً بلاغية جملة . وكل تلك الكتب التي يدعوها « تشارلتون Charlton » « الهليكون [آلة موسيقية] في اشكال مركزة » ويدعوها « كِنر Kenner » بـ « أنفاق الى جبل برناس Parnassus » مصوّرة في الاعتقاد الذي يفيد أن الكتابة بناء [تقنية] وكل بناء ممكن تعلمه[٤٦] .

ويعلن « سكاليجر Scaliger » في مؤلفه في « الشعر » (1561) مفتخراً بـ « أننا نتولى ابداع شاعر » ؛ ولايكون ذلك إلّا اذا عُنينا بقراءة نسخة جميلة في مثل تلك الطرق التي تفيد أنك تلتقى ألفاظاً اكتشفها « باوند » في نهاية مؤلف « دوهاميل Duhamel وفلدراك Vildrac » الذي يحمل عنوان « ملاحظات على التقنية الشعرية » ولكن يجب ان يكون الشخص شاعراً قبل كل شيء[٤٧] .

صنع شيء من لاشيء :

علّم رجال الكهنوت نقاد الأدب ان يميزوا بين نظريتي خلق مختلفتين . احداهمانظرية « العرف الوثني الاغريقي » الذي يقول إن كل شيء في العالم مصنوع من شيء ، وأن الصنع الأدبي يُفهم أفضل مايفهم بأنه إعادة تشكيل شيء موجودٍ قبل ذلك .

فكذلك نظرية الخلق الكوني التي يعرضها أفلاطون في « تيموس Timaeus » (ص 27 ومابعدها) حيث تعمل [القوة الخلاقة] على وفق القالة الابيقورية Epicurian أن « لاشيء يخلق من لاشيء » (Exnihilo Nihil fit) ، فينشىء عالماً باعادة ترتيب الحال الفوضى في كون منسجم منظم . فالخالق [القوة الخلّاقة Demiurge] ، عند افلاطون ، صانع والكون من صنعه . ولكن المشابهة ليست الاّ من جانب واحد ، فمع ان افلاطون يجد ذلك معيناً على تشبيه الخلاق المقدس بصانع حرفة ، لكنه لايفكر في صُنّاع الحِرَف بأنهم يمتلكون قوى إلهية خلّاقة فهو يفضل التفكير في أن الفنانين حالمون لاصانعون . فعلىٰ هذا يجب ان نلتفت الى كتاب الشعر« لارسطوطاليس » ففيه شيء يقترب من رأي اليوم في الشعر بصفته صناعة . فهنا يعالج « ارسطوطاليس » أفضل شعراء المآسي بصفتهم بنّائين [تقنيين] من الطراز الأول ، يجيدون صنع حبكات متشابكة بأحكام تعمرها شخوص يمكن تصديق وجودها . ولم يكن « ارسطوطاليس » مثقلاً ، كافلاطون ، بنظرية واقع أعلى ، فلا يشعر بدافع يدفعه الى أن يزعم وجود أصل أعلى للأدب . فهو قانع بمعالجة المآسي الاغريقية بصفتها نتاجاً مصنوعاً يمكن وصف سماته وأبعاده وتحليلها ، فأوديب ريكس Oedipus Rex مسرحية متقنة ، وهي جديدة ، برزت من قصص قديمة ، وليست قط شيئاً نتج من لاشيء . وفي سياق جمالي يحتمل أن تنشىء الابداع الالهي مقارنات كالتي يجعلها « درايدن » بين الشاعر وصانع الساعات الذي يستطيع ان يبتكر انواعاً جديدة من الساعات ولكنه لايتاح له أبداً أن ينسى

أن « ليس الحديد أو الفضة من خلقه »[٤٨] .

ومن وجهة اخرى ، خلق الكون ، في السنّة المسيحية ، إله يميز ذاته من منافسين خالقين بخلقه الكون من العدم . ومع انه لايوجد مسوّغ في الكتاب المقدس المعترف بـه لمذهب الخلق من « عدم سابق » لكن ماجاء في سفر التكوين مما يتصل بالثنائية يُفسّر ، عادة ، ليتضمن فعلاً من عدم سابق .. ويمكن وجود اقرب دنوٍّ من مسوّغ نصي في كتاب « المكابيين [اسرة معروفة في تاريخ العبريين] الثاني المشكوك في صحته ، حيث واست امٌّ ولدها الذي يوشك أن يعذب حتى الموت ، واعظة اياه بقولها : « انـظر الى السماء والأرض ، وكل ماهنالك ، وفكر ملياً وفكر في أن الله خلقها من أشياء ماكانت في الوجود » (28 : 7) .

ووجـد المسيحيون المتعلمـون من « يـوستـان Justan » و « كليمنت Clement » الاسكندري الى « بيكون » و « ملتون » القول الافلاطوني في الخلق أولى بالتصديق من التفسير المعتمد أسبقية العدم المدسوسة على سفـر التكوين[٤٩] ، ويـرون حكمة « سليمان » المشكوك في نسبتها الدليل على النشاط الالهي الخلاق وهي « خلقت يد قاهرة عالم المادة من غير شكل » (17 : II) . وفي الوقت ذاتـه صار رأي ، غـير مؤيـد بنص ، في الخلق من عدم سابق ، عاماً في التطبيق بين المسيحيين من القرن الثاني فما بعد ليصاغ عقيدة في 1215 في المجلس اللتراني الرابع [نسبـة الى موضع في روما هو في الاصل موضع قصر الـ Plautii Laterani] وأعاد مجلس الفاتيكان تثبيت هذه العقيدة عام 1870 .

ونقـل فكرة الخلق من عـدم سابق من « الكهنـوت » الى

« الجمالية » معناه الخروج بشيء ذي تأثير أكبر مما هو ممكن اذا ماأنيطت بالأدباء وظيفة الصناع الخلاقين . والنظر الى الشاعر مبدعاً يمكّن المرء من استغلال مايدعوه « ملتون ناهم Milton C. Nahm » بالتناظر العظيم بين الله [جل وعلا] والمبدع البشري[٥٠] ، وهو تناظر يبدو إقراراً بقدرة الانسان على إعادة انتاج الطبيعة وتجاوزها بالتفوق عليها ، معا . فالشاعر خالقاً ، لاالشاعر صانعاً ، اله [كذا] في عالم آخر من ابداعه . قال « فلوبير » مرة لمراسل : « على الفنان أن يكون في عمله كالله [جلّ عن الشبيه] في خلقه ، فعّالاً وغير مرئي ، وأن يُحسّ به في كل مكان ولايُرى في مكان »[٥١] . وبما ان التناظر [التشابه] العظيم يتضمن كفراً ، لزم ، بادىء بدءٍ ، أن يعالج بحذر . وتشفّ النصوص الرئيسة عن حذر يمكن التنبؤ به . فقبل عام 1474 ببعض الوقت كتب « مارسيليو فيسينو Marsilio Ficino » كتاباً نُشر في 1482 في : « اللاهوت الافلاطوني Platonic Theology » يزعم فيه أنّ « قوة الانسان مشابهة للطبيعة الالهية [كذا] لأن أعمال الفن تنافس أعمال الطبيعة »[٥٢] . والاعتراف الأول الصريح بقدسية الشاعر يأتي في المقدمة التي كتبها « لانديno Landino » تعليقاً على « الكوميديا الالهية The Divine Comedy » في 1481 ، وببراعة لبقة لم يجعل « لانديno » الشعراء أنداداً لله [جلّ وتنزّه عن الند] ولكنه وضعهم ، في الوقت ذاته ، فوق سواد الناس . ومارى قائلاً : إن الله « يخلق بصنع شيء من لاشيء ، أما الانسان فيصنع بعمل شيء من شيء آخر . فالشعراء لا « ينظمون » قصائدهم من « لاشيء » تماماً . والشاعر وهو ،

أقل قدسية الهية ، وان كان اكثر قدسية من البشر ، يمتلك قوى لايمكن وصفها الآ بأنها الهية »[٥٣] . وبصفته خالق « عالم آخر » (altera natura) يمكن ان يقال فيه إنه اله آخر [كذا] (alterdeus) ، كما يعلن ذلك « سكاليجر » في كتابه « الشعر » (1561) ؛ وهذا هو الرأي الذي يأخذ به « بتنام Puttenham » في كتابه « فن الشعر الانكليزي » (1589) اذ يقول : بما أن الشعراء يكتبون في أشياء لم تحدث قط « فانهم يكونون (بضرب من الكلام) كأرباب خالقة »[٥٤] . وأعانت فكرة الاله شاعراً على تأييد فكرة الشاعر الهاً . فـ « القديس أوغسطين St. Augustine » يقول في العالم : إنه قصيدة جميلة Civitas Dei XI, (18) فدفع « ابراهام كاولي Abraham Cowley » الى تخيل الله منصرفاً الى أمر الخلق فيما يشبه ، كثيراً ، الطريقة التي قد يشرع « كاولي نفسه » ينظم أزهاره « الداودية » Davideis (1656) :

أولاً نجد ايماءه مختلفة غير ذات هيأة
ترتفع في ذهن خصب لشاعر رباني
الى ان اخذت الأجزاء والألفاظ جميعاً
مكانها
وبزحف مناسب صنعت شعراً ولحناً
تلك كانت قصيدة الله ، مقالة هذا العالم
الجديدة[٥٥] .

[وترجمتها شعراً ، منظوماً مع شيء من التصرف :

وايماءةٍ ، أولاً ، لم تجد
لها جسداً هاهنا ترتدي
تصورها ذو خيال سما
بقدسية الشاعر المهتدي
الى أن تجمّع اجزاؤها
وألفاظها نَسَقَ المقصدِ
فضجت بزحف الى أن غدت
أناشيد من ملهم منشد
فتلك قصيدة رب السما
وقول جديد لدينا غدِ]

ويعتقد « كاولي » : « بأن فكرة العقل الخالد الشعرية » ألبست الحال الفوضى هيأة ، وهكذا خُلق كتاب الطبيعة « ذلك المخطوط الشامل العام » الذي وجد « توماس براون Thomas Browne » متعة بقراءته ، فهو يتيح إرشاداً خلقياً لكل امرىء معدّ للنظر فيما حوله فيتعلم القدرة على أن يجد عِبَراً في الحجارة ، وكُتباً في جداول الماء الجاري والخير في كل شيء[٥٦] ، وكان « سدني » يخشى أن تبدو المقارنة بين الصنّاع وصانعهم « وقحة جداً » ، فتجنب تجنباً تاماً لفظة « يخلق » . وحتى « درايدن » وجد ألّا بدّ من الدفاع عن « شكسبير » إزاء من يظنون ان مؤلف « الزوبعة The Tempest » قد أظهر جرأة لايمكن تسويغها بـ « خلقه شخصية [Caliban] ليست في الطبيعة »[٥٧] . ونبذ عُرفُ الكلام ، في القرون المتوسطة ، « التماثل العظيم » الذي كان « لاندينو Landino » يفكر فيه . ففعل الخلق (« ان يخلق

To Create ») كان مقصوراً على عمل الله [سبحانه] ، وكانوا يعبرون عن الأنشطة البشرية المشابهة باللفظة Condere أو Effingere (« يصوغ ، او يفرغ في هيأة to fashion ») ، وكان الأتقياء تزعجهم ، في الأرجح ، دنيوية الخلق التي احدثها « المذهب الانساني » في عصر النهضة . و « كولرج » نفسه هو الذي حذف من نسخة من كتابه « السيرة الأدبية Biog- (1817) raphia Literaria الفقرة المشهورة التي يعرّف فيها الخيال الخلّاق بأنه « تكرار في العقل المحدود لفعل الخلق الخالد في غير المحدود : انا I AM » ، وعبّر « لويس C.S.Lewis » ، منذ جيل او مايقاربه ، عن بغضه للقول إن « الشعر " إبداعي " في المعنى اللاهوتي الدقيق للَفظة ، فليس من أحد ، حقاً ، يعتقد بأن الشاعر يخلق من العدم Facit enihilo »(٥٨) . ويمكن فهم مثل هذه المخاوف بين المسيحيين ، ولكنها ليست قط لابد منها ، لأن عزو الخلق الى الانسان ذي القوى الشبيهة بقوى الاله لايستدعي تأليه الانسان ، لكنه يستدعي توقيراً جديداً للذي يدعوه « سدني » بـ « الصانع السماوي [الاله] لذلك الصانع »(٥٩) .

ويجري صقل هذه الفكرة في الجزء الثاني من « قرون التأمل » لـ « توماس تراهيرن Thomas Traherne » (كتب بين 1674, 1669) : « صنعك الله قادراً على أن تخلق عوالم في عقلك انت هي اكثر نفاسةً لديه من تلك التي خلقها » (الجزء الثاني ص 90) . ووجود الخلق البشري داخل الخلق الالهي هو ، لهذا السبب ، تقدير الهي ، لأن الصناع البشر لاينافسون صانعهم

ولايكفرون به ، ولكنهم يجلّونه اجلالاً لائقاً بصنعهم » . وكما يزعم « تراهيرن » قائلاً : « العالم فيك هبة تُعاد » .

وفي هذه الأيام ، تصدر الاعتراضات التي هي أشد عنفاً على « التماثل العظيم » من النقاد « الماركسيين »[60] فهم يودون ان يروا العمل الأدبي وقد صنعت اللحظة التاريخية التي يكتب فيها ، هيأته ويعارض « الماركسيون » مايدعونه بـ « غموض » الأدب في « التماثل العظيم » الذي يجعلنا نفكر في المؤلفين مخلوقات الهية تتجاوز ، تجاوزاً معجزاً ، أزمنتها ، بخلقها أعمالاً لها أهمية عامة وقيمة خالدة . و « الماركسيون » ، وهم توّاقون الى إعادة وضع الأدباء في التاريخ (حيث المعاني والقيم نسبية بارتباطها بأزمنة وأمكنة خاصة) ، يودون ان نهجر « التماثل العظيم » برمته .

محنة الخلق :

لمّا كان الصنع جهداً شاقاً فقد أُغري المشغولون به بأن نشدوا التأييد باذاعة نصبهم . وماكل امرىءٍ جلدٌ مثل « ترولوب Trollope » الذي نشط الى كتابه ۲۵۰۰ كلمة في ساعتين ونصف الساعة في كل يوم حتى بلغ ماكتبه عشرة آلاف كلمة في الاسبوع ، معيداً انجاز ذلك المقدار في كل اسبوع من العام ، فأمدّ نفسه بما يكفي من مادة لثلاث روايات في العام ، كل رواية منها تقع في ثلاثة أجزاء[61] . والتمييز الذي جاء به « حنا أرنت Hanna Arendt » بين « العمل » المهني الممتع و « الجهد » من أجل العيش حسب

لايعترف به الصناع دائما ، اولئك الذين ينسون ، أحيانا ، أن ليس من امرىء اضطرهم ، يوما ، الى الكتابة . فان تبد كروبهم ملازمة لمهنتهم فلأنهم ، في الأكثر ، ضحايا رهافة إحساسهم . وإعجـاب طالبي الكمـال في الكلمـة المنـاسبـة بـ « فلوبـير » والسائرين على طريقته ، شكل يحظى بتقدير واسع من اشكال الماشوسية Masochism [تلذذ المرء بالتعذيب ينزله به آخر ، وهو انحراف جنسي] . يقول « موباسان Maupassant » في فاتحـة « بيروجين Pierre et Jean » (1888) ، « ليس ثمة فيما يرغب المرء في أن يقوله ، إلّا اسم واحد يعبر به عنه ، وإلّا فعل واحد ، به يمنحه الحياة والّا صفة واحدة يصفه بها . وعلى المرء أن يبحث حتى يكتشفها جميعاً » . وتبيّن « فاليري » في نفسه « ضرباً من " خلقية " في الشكل قاد الى جهدٍ لاحدود له » « ذوق شاذ نحو تنقيح لاينتهي » تركه عاجزاً عن إتمام شيءٍ اتماماً يرضاه . وختم كلامه قائلاً : « أنا أحسب العمل نفسه وهو يملك قيمته الخاصة أعلى ، في عمومه ، مما ينيطه الجمهور بالنتاج وحده »[٦٢] .

فمن الأمور الخطيرة ، أن الأدب الانكليزي حين دخل في طوره الجمالي في القرن التاسع عشر لزم ان تكون المرأة الفاتنة رمزاً بارزاً للخيال المبدع ، أي تلك المرأة ذات الجمال الميدوزي [نسبة الى Medusa ، احدى الغرغونات الثلاث اللواتي من وقع بصره على احداهن تحول الى حجر] التي تقضي على كل امرىء يرتبط بها ، انها سالومي أخرى خسر يحيى المعمداني بسبب رقصها رأسه . وفي احدى شرائـع الفن تنتهي محنة الابـداع باستشهاد الفنان ، فبذل الجهد من أجل مثـل الجمال الأعـلى

يستدعي التضحية بالنفس ، وهذه عبرة عمل مثل « صورة دوريان غري » « لاوسكار وايلد » (1891) ، وقد درسها « ماريو براز Mario Praz » في « العذاب الرومانسي The Romantic Agony » (لندن ، 1933) .

فان تكن الإجادة الأدبية والألم الشخصي كلاهما ، على حد سواء ، نتاج الجهد الكادح فمن السهل ان يساء فهم العذاب فيحسب علامة من علامات الإجادة . فحين أخبر « فلوبير » مراسليه انه قضى ليلة كاملة في البحث عن صفة واحدة ، وأفضل جزء من أسبوع في كتابة صفحة واحدة ، نحس انه يسألهم ، حقاً ، أن يسلّموا بأن كتاباً يُصرف عليه جهد كهذا لايمكن ان يكون كتاباً خائباً . ويمكن ان تدرك مثل هذه النتيجة من تذكر « كونراد Conrad » لتلك الشهور العشرين من حياته التي قصرها على كتابة « نوسترومو Nostromo » (1904) ، « تاركاً المتع العامة التي تتاح لأقل الناس شأناً على هذه الأرض » من أجل أن أقيم نصباً مافيه من آجرة أو حجر أو ذرة رمل من ترابه لم أضعها في موضعها بيديّ كلتيهما »[٦٢] . ومايدعوها « رولان بارت Roland Barthes » بعملية الكتابة المستأنية الفلوبيرية Flaubertlization ، [فلبرة الكتابة] ، تطورت إستجابة لمعضلة التسويغ النفسي في المهنة الأدبية وماتلا ذلك من وضع الجهد موضع العبقرية بصفته قيمة (يتغلب الجهد على كل شيء Labor-ominia vincit)[٦٤] . وبصفته مثلاً أعلى ، يفترق هذا تماماً ، عن تقاليد « الفن يخفي الفن Ars Celare artem فالاتجاه الكلاسي تلقاء المهارة المهنية هو الاعتراف بوجود سمات الجهد من غير

الانغماس في توكيد مالحق من نصب .

فـ « هوراس » ، وهو يبني قصائده متمهلاً ، « آجرة فآجرة » اكتسب إعجاب « بترونيوس Petronius » بلباقته المدروسة في التعبير (Curiasa felicitas) وتأثر « سوتونيوس Suetonius » تأثراً واضحاً بمقدار التأني الذي نظم فيه « فرجيل Virgil » « جورجكس Georgics »[٦٥] ، وماتدل عليه أمثال هذه الحكايات اكتساب الإعجاب ببراعة الصناعة المخصصة لا الشفقة بسبب صرف الجهد الشاق : وماذلك « التألم في الشعراء » ممالاحظه « دوڤنانت Dovenant » الّا الجهد المتسم ببراعة الصانع[٦٦] . والسير على الطريقة الفلوبرية [طريقة التروي والتنقيح] ينبذ مثل هذا التكتم ويستعيض ، مكانه ، خلقية في العمل من الضرب الذي يعرضه « رسكين Ruskin » في « مصباح التضحية Lamp of Sacrifice » من « مصابيح فن العمارة السبعة The Seven Lamps of Architecture » (1849) ، حيث يصبح دليل « العمل الظاهر » معياراً للجمال والقيمة ، وفي شرعة العمل لابد أن تكون « هوايات » الفراغ كالفنون موضع ظِنّة ، لأن العمل وحده هو ، حقاً ، ذو الفضيلة ، ودليل الجهد في جمالية العمل الناتج معيارٌ للقيمة .

والخطأ هنا مكشوف ببراعة في افتتاح « كونغريف Congreve » لـ « سبيل العالم » (1700) :

يقرُّ بأنه كتب الفصول الآتية بجهد جهيد

ولكن إن تكن تافهة ، لاترق له من أجل مابذل من كدح :

فعليه اللعنة فوق ذلك ، ولامن مواساة

بسبب ثقل الاسلوب في تعمد التروي المدروس

[وترجمتها منظومة بتصرف :

يُقـرُّ بـأنـه كتـب الفصـولا

بـجهـد لم يـكن فـيـه مـلولا

ولكن إن تكن قصـرت وصولا

الى مـايحسب الفن الجميـلا

وان مردت فمارحمت عليـلا

قضى في نسجهـا زمنـاً طويـلاً

فيـالعن الاله فـتىً نـحيـلا

وجنبـه المـواسيَ والخـليـلا

تعمـد إن يكـدّ وأن يـطيـلا

فـأنتـج كـدّه الأدب الثقيـلا

ويغفل المحدثـون ، بعامـة ، هذا الأمـرَ ، فهم يذكـرون معضـلاتهم في النظم [او التـأليف] وكأنهـا طريقة تشـير الى تحررهم مما يُحس به انه مذهب إلهام رومانسي ساذج ، وكـان « ديلان توماس Daylan Thomas » يغضب كثيراً عند الاشارة الى ان قصائده نظمت « اوتوماتيكياً » [ذاتياً من غير جهد] . وقد أخبر « ريتشارد جونز Richard Jones » في 1951 قائـلاً : « انا كادح ، شاعر بالتبعة الملقاة علي ، ملتزم ، صانع مراوغ ، في الألفاظ » . والدليل على ذلك ان جامعة هارفرد لديها ، اليوم ، سبع واربعونَ من الصفحات المخطوطة لقصيدته « على تل « السير جون Sir John » » ، مع عبارات أعيدت كتابتها احدى

وأربعين مرة[٦٧] . ومعرفة أن أمثال هذه الكشوف تروعنا ، تحفز الأدباء الى تقديمها . فمثلاً نشر « ارفنغ ولاس Irving Wallace » سرداً في « تأليف رواية واحدة » (1969) يفصل فيه كيف صرف 582 يوماً او 3101 ساعة عمل على روايته الرائجة « الجائزة » (نيويورك 1962) وتشير شهادة « ولاس » الى خطأ آخر بالسماح لتأثر أحكام القيمة بمثل هذا النوع من الاعتراف : فان تؤخذ مصاعب التأليف في الحساب فالكاتب من الدرجة الثانية او الثالثة يبني حالاً مؤثرة هي أشد في ذلك كثيراً من كاتب الدرجة الأولى ، فهو يتعزّى ، أحياناً ، بأنه أنتج رائعة لقاء ماعانى من نَصَب .

وقد تبدو محن التأليف لابدّ منها كلما كان « الصنع » يُفسّر بأنه يعني الخلق من « عدم سابق » . فان وليت بصرك تلقاء أشياء لمّا يحاولها أحد في النثر او الشعر ازداد سهمك من العذاب ، اذ ذاك . كلما أجريت القلم على الورق .

وقد أحسن « فرانك كرمود Frank Kermode » تناول الأمر كثيراً في قوله : « إن مهنة الشعر » لدى الأديب الحديث « لم تعد محاكاة ماأُحسن صنعه ، بل الرجوع الى العناصر الوحشية البهيمية » [التي تقودها الغريزة لاالتفكير] ، وهذا يجعل نظم الشعر مهمة مدمّرة تنهك بلا نهاية »[٦٨] . ويكتشف « الصانع » ، بعد فوات الأوان أن لديه ، بعد كل شيء ، نوعاً من ربات إلهام [شياطين] ، ولكنها « ميدوزة Medusa » تقتضيه أثماناً باهظة لما تؤدي من أفضال وتضطره الى مواجهة المعضلة التي واجهها « ييتس Yeats » مراراً وتكراراً :

ذكاء الانسان مضطر الى اختيار

كمال الحياة ، او كمال العمل .[٦٩]

[وترجمة البيتين نظماً بتصرف :

وفطرة الانسان فيما تراه

مضطرة الى امتحانٍ جلل

الى اختيار لكمال الحياه

او اختيار لكمال العمل]

ويهجر الشاعر ، في أقصوصة « هرمان هيس Herman Hesse » التي تحمل ذلك الاسم ، البيت والخطيبة معاً ليجعل من نفسه مريداً لاستاذ الكلمة الكاملة تماماً ، فلما تعلّم كل ماهنالك مما يمكن معرفته من مثل هذه الأمور ، إذا بأسرته وخطيبته وقد طواهم الموت[٧٠] فاما أن تحيا او ان تكتب . وينصح الراغب في أن يكون صانعاً بأن يعدّ نفسه لأسوأ الأمور بدراسة الصفحات الملطّخة بالدماء في كتاب شهداء الأدب ، بحكاياته الراعبة فيما يتصل « بالآلام التي تحيل الدم حبرا » (ايليوت T.S. Eliot) او سكب القصائد في دم مقطعي Syllabic Blood (ديلان توماس Dylan Thomas) او معاناة « نزيف الخيال (جورج باركر George Barker)[٧١] . ومثل هذا هو الثمن الذي يدفعه الصانعون لتحريرهم من سلبية الإلهام ، وقد يرجعون ، حقاً ، في لحظات اليأس ، صرخة آلم « غوتفرايد بن Gottfried Benn » إننا نجعل من جلودنا ورق حائط ومانحن بقادرين على الفوز »[٧٢] .

الفصل الســـادس

عنصر السيرة الذاتيـة



فان رفضنا روايات الالهام في طريقة ظهور الكتب للوجود فقد [illegible] بين ان يكون « الصنيع » سبب ظهورها او « الابداع » . أترى الأدباء من ذوي الحرف الشاذة ممن يصنعون أشياء جديدة من مواد قديمة في متناول أيديهم ام انهم يبتدعون كالاله أشياء لم تكن قط من قبل ؟ فان نظرنا اليهم « صناعاً » فقد يفسر اكثر مايعملون برأي البلاغة القديمة في المحاكاة فيحفز الى النظر في المصادر والمؤثرات . ولكن إن نظرنا إليهم « مبتدعين » فقد نجد أنفسنا وقد التفتنا الى حياتهم و « شخصياتهم » اكثر من التفاتنا الى مايقرأون من كتب ، كما نجدنا متطلعين الى المحللين النفسانيين من أجل إنعام النظر في طبيعة العبقرية المبتدعة . وهذان هما الاختياران اللذان يمكن بحثهما في هذا الفصل والفصلين التاليين له . فلنبدأ بالزعم القائل ان ليس من شيء ، لدى الأديب ، أكثر أهمية من تجاربه ، فما يعرف ، حيادياً ، بمنهج السيرة بالنسبة الى الكتب ومؤلفيها (وذماً وتنقصاً بضلال السيرة) إنما هو اهتمام لدى نقاد الأدب ممكن تسويغه .

المؤلف في الكتاب :

يؤكد جانب من نظرية الأدب التعبيرية ، دائماً ، ضروباً من النقد المتعلق بالسيرة . فكلما سألنا الأدباء أنفسهم ان نعتقد بأن عملهم ينشيء « شظايا من اعترافٍ عظيم » على النحو الذي يصف فيه « غوته Goethe » كتاباته في الكتاب السابع من

« الشعر والحقيقة Dichtung und Wahrheit » (1831) ، شعر القرّاء بأن لهم الحق في وصل الشظايا بعضها ببعض أملاً باكتشاف « هُويّة » مؤلفهم المعقدة . فقد قال « غوته » لـ « اكرمان Eckerman »[1] : « ماتكلفت شيئاً في شعري قط مما لم أكن جربته ومالم يكن قد دفعني دفعاً الى قوله » . ويقنع التعبيري بأن يتفحص قلبه ويكتب ، ربما في معنى « عاطفي » اكثر مما قصد اليه « سدني » : فقد يحمل ، على نحو بايروني ، قصة قلبه النازف ، مطيفاً بأوربا أو يضاهي طريقة « بودلير » الحسية في إظهار القلب عارياً[2] وذكّر « تولستوي » زوجه قائلاً : « كل بوصة منّي فيما أكتب » ؛ واستطاع « مونتين Montaigne » أن يفتتح جزءاً من مقالاته بالبيان الآتي :

« إنها نفسي أصوّرها »[3] . وغاية كل هذه الجهود إبداع نوع من كتاب يصفه « مونتين » بأنه متماثل في الجوهر مع مؤلفه[4] . وأوراق العشب Leaves of Grass « محاولة » أخرى كهذه ، « محاولة من بدئها الى نهايتها ، لوضع امرىء ، كائن بشرى (هو نفسي ، في النصف الأخير من القرن التاسع عشر ، في امريكا) بحرية واكتمال وصدق على الورق » ولكي يُرى « وتمان Whitman » أنه عنى ذلك جادّاً ، حذّر قراءه الذين قد يكونون قساة في خُرقهم قائلاً : « من يؤذِ هذا يؤذ امرأً »[5] . فاذا ماأخذت أمثال هذه الاعترافات على ظاهرها فانها تحفزنا الى أن نعتقد ، مع « ييتس Yeats » بأن « ليس غير قلب موجع / يتصور عمل فن ثابتاً »[6] .

فان نفعل ذلك فقد نقع في عادة ملازمة الفن لنفوز ببصيرة في الوجع . وهذا غالباً مايحدث في التحليل الفرويدي للادب ، ومن العدل ان نوضح ان « فرويد » نفسه كان مدركاً قصور الفرويديه Freudianism . فقد قدّم مقالته في « دستويفسكى Dostoevsky » متنصلاً بقوله « في مواجهة معضلة الفنان المبدع يجب على التحليل ، وياللأسف ، أن يلقي بسلاحه » ، وكان « يانغ Jung » اكثر ارتياباً في مناهج التحليل النفسي فيما يتعلق بالأدب المتخيل ، فقد كان مقتنعاً أن « الفعل المبتدع ، وهو النقيض لمحض رد الفعل سيروغ دائماً عن الفهم البشري »[٧] . ومهما يكن من شيء فان الفرويديين اكثر جرأة في تحديد العمل الأدبي بكونه « تخطيطاً نفسانياً ذاتياً »[٨] ومعالجته وكأنه سجل لايوثق به ترمي ، إن فسرت تفسيراً صائباً ، ضوءاً على شخصية المؤلف ، وهم ، لتسويغ ذلك ، أحرار في الاستشهاد بأبيات « ييتس » في الدفاع عن ممارسة تهذيب شعره بلا انقطاع :

الاصدقاء الذين يرون أني أخطىء
كلما أعدت صياغة أغنية
يجب أن يعلموا الأمر الذي في خطر
انه نفسي التي أعيد صياغتها .[٩]

[والترجمة المنظومة بشيء من التصرف :

يلوم الاصدقاء ، وذاك جهل
اذا أغنيةً ثقفت يوما
فاني اذ أُثقّف صوغ شعري
أثقّف مهجتي وكُفيتُ لوما

فإن يحس الشاعر الذي تتطور شخصيته كلما ازداد تقدماً في عمره ، بأن لزاماً عليه ان يعيد صوغ قصائده السابقة قبل ان يتمكن من أن يدّعيها ، ثانية ، له ، فلابد ان يشعر بأن ثمة علاقة منسجمة بينه وبين ماينظم . وإعادة نظم عمل أسبق بحذف عناصر يجدها الآن تسبب حرجاً أو أنها غير حقيقية ، كما فعل « اودن » تزييف للتاريخ بحجة أن شخصية المرء وحدة واحدة منسجمة وثابتة لاتتغير . إن ذلك يحتاج الى مثل « وتمان Whitman » ليعترف بأن شظايا من « الاعتراف العظيم » قد تناقض ، في آخر المطاف ، احداها الأخرى ، وان التناقض يكشف عن الشخصية .

أينبغي ان نأخذ مزاعم التعبير من على ظاهرها ؟ من البيّن أن ذلك لاينبغي . وقد استنكر « غوته » ، وهو الذي يزعم انه يكتب بطريقة اعترافية محض ، « الذاتية Subjectivity » الصرف بقوله انها « مرض اليوم العامّ » : وتكشف الفحوص المتعلقة بالسيرة أن « ولت وتمان Walt Whitman » في « أوراق العشب » غير متماثل سواء مع « وتمان » الرجل أم مع « وتمان » الشاعر[١٠] .

واكتشف « مونتين » ، وقد أزمع أن يخبرنا ، على رسله ، عن كل مايتصل بنفسه ، أنه لم يكن ، وهو يجري في ذلك العمل ، مصوراً نفسه بقدر ماهو مبتدعها ، واعترف قائلاً « انا لم أصنع كتابي الا بقدر ماصنعني كتابي »[١١] . وجرى التعبير ، مثالياً ، عن العلاقة المتحدة بين المؤلف وكتابه ، في أفضل وجه ، في لغة « شكسبير » « العنقاء والسلحفاة The Phoenix and The

« Turtle » (« اثنان متميزان ، ولا انفصال) : ولكن في التطبيق ، يشير التمييز بين الكتب والكُتّاب [المؤلفين] ، وبين الشخوص العامة [شخوص الروايات والمسرحيات] والشخصيات الخاصة ، الى انفصال حقيقي يجب ان نعترف به ونحن نقوّم مايجب ان يقول المؤلفون في نتاجهم .

ولايستطيع التعبيري أن يكشف عن شخصية غير مبنية اكثر من استطاعة القائل بالالهام أن يبلغ عن رؤية لم تحدث بوساطة . وقد تنشأ الخلافات على فوائد المنهج المتعلق بالسيرة ، بالنسبة الى الأدب المتخيل ، عن آراء متشعبة فيما تقوم به الكتابة في حياة المؤلف ، ويميل التعبيريون الى القول بأن تأليف الكتب تعبير عن الشخصية كجمع « الطوابع » او تسلق الجبال ، ولاخوف من استعمال حقائق تتصل بالسيرة او تأملات لتوضيح مقاطع غامضة في أعمال متخيلة . ولايرون خطأ في قلب العملية كلها فيعيدون بناء شخصية « جفري تشوسر Geoffrey Chaucer » من « حكايات كانتربري The Canterbury Tales » : وفي لحظات أكثر غرابة يثبتون ان لابد من أن « الاوديسا » كتبتها امرأة ، وأن « ملتون » كان أمهق(١٢) [لبَني البشرة ، أبيض الشعر ، قرنفلي العينين] .. ويفضل « الشكلانيون Formalists » ، من وجهة اخرى ، التفكير في الأدب ظاهرةً مستقلة ، ويعرفون مايكفي عن الخيال المؤلف للإصرار على انفصال الفن عن الحياة انفصالاً جوهرياً . و « ديلان توماس » الذي نتخيله حين نقرأ قصائده هو مؤلف طائفة من اكثر الابيات الأصيلة أصالة معقدة في اللغة الانكليزية ، ولايشبه ذلك المتسول

والمدمن الفاجر الذي يظهر في طائفة من رسائله المنشورة . ولايرى « الشكلانيون » فائدة تجنى من مطابقة « توماس » الشاعر « ديلانْ » محالف الحانات ، أو من استعمال قصة « ديلان توماس في امريكا » المؤلمة لمؤلفها « جون برينين John M. Brinnin » (لندن 1956) في التعليق على قصائد « توماس » الأخيرة . وتثب الى الذهن أمثلة أخرى . فيبدو « توماس هاردي Thomas Hardy » ، مثلاً ، أنه كان اكثر انبساطاً مما تشير اليه تشاؤمية رواياته ، فقد وجد كـ « صموئيل بيكيت Samuel Beckett » الشقاء موضوعاً اكثر خصباً من السعادة ؛ ووجد كاتبو سيرة « رتشارد كراشو Richard Crashaw » صعوبة في التوفيق بين مزاج الرجل المعروف وتعقيدات شعره الدينية .

وفي معارضة حجج « الشكلانيين » يستطيع التعبيريون أن يستشهدوا بحال « ارنست همغوي Ernst Hemingway » الذي كان مسلكه مشبهاً أناس كتبه ، حتى لم يعد يسهل تمييز الرجل الذي يصيد الحيوان والسمك ويذهب الى الحرب [في رواياته] من الروائي الذي يكتب في صيد الوحوش وصيد السمك والذهاب الى الحرب ؛ معتقداً بأنك يجب « أن تكتب حين يكون ثمة شيء تعرفه ، وليس قبل ذلك »[١٢] . وكان « همنغوي » يرى أن من الضروري ان يجرب الحياة ليحذر من ضمور فنه . ومكثه في « أوك بارك Oak Park » في ولاية « الينويز Illinois » (حيث وُلد) قد يعني إعادة كتابة رواية « فانيزبرغ Winesburg » لـ « شيروود اندرسون Sherwood Anderson » اوهايو (1919) . وتعتمد رواية « وداعاً للسلاح Farewell to Arms »

(1929) على تجارب « همنغوي » زمن الحرب في الجبهة الايطالية ، وربما لم تكن رواية « لمن يدق الجرس For whom the Bell Tolls » (1941) لو لم يكن « همنغوي » في اسبانيا في اللحظة التاريخية المناسبة . وفي مقابل هذا الرأي الهمنغوي في « همنغوي » لدينا بينة تضمها سيرة « همنغوي »(١٤) لـ « كارلوس بيكر Carlos Baker » تقول إن « همنغوي » كان معتاداً على الكذب فيما يتصل بنفسه وأصول عمله .

ومانشاهد في حال « همنغوي » ليس تعبيراً عن حياة الرجل في الخيال بقدر ماهو ، أحياناً ، محاولة يائسة لأن يحيا رواياته متخيلاً سجل ماضيه كلما بدا الواقع غير كاف في تأثيره . والآن من أجرى تجاربه ، كهمنغوي ، على حياته لكي يفهم موقفاً يظهر في كتابه الآتي ، كان يشرع ، بلا ريب ، بأشياء مختلفة اختلافاً تاماً عن « سولجنتسن Solzhenitsyn » الذي اعتمد على تجارب فرضتها ظروف لامناص منها ، ولكن العلاقة بين الفن والحياة تبدو كما هي في النهاية .

انها مسألة أولوية حسب . والمعروف ان « سترندبرغ Strindberg » أجرى اختبارات مسيطراً عليها في بيته لكي يكتشف بنفسه ماذا تبدو الغيرة المفرطة(١٥) . وقد يهجر « ريلكه Rilke » ، أحياناً ، خليلته « لولو لازارت Loulou Lazart » ليتيح لنفسه الفرصة الأدبية ليكتب رسائل حب مشبوبة اليها(١٦) . وكتب « اودن » قائلاً : « الفنان الذي لديه افكار متخيلة قد يرتبط بعلائق تلائم تلك الأفكار » .

لقد كان يفكر في علاقة « واغنر Wagner » بـ « ماتيلده

ويسندونك Mathilde Wesendonk » التي كانت « نتيجة » « ترستان » لا « سببها »[17] . ولما كان من الضروري إنهاء العلاقة من أجل كتابة الفصل الأخير من اوپراه his Opera ، فقد أنهاها « واغنر » ، فالحياة ، أيضاً ، فن .

عدم الارتباط بالسيرة :

حين أقصت الآراء الشكلانية القضايا التعبيرية وُصمت مراجعة الكتب « السيرية » بكونها خارج السياق . فما حكم عليه « لويس C.S.Lewis » بانه « هرطقة شخصية » جعله « وَلِك Wellek » و « وارن Warren » احد المناهج العرضية [غير الجوهرية] التي تصرف **الالتفات** عن الكتب الى المؤلفين[18] ، وقد تؤكد ذكريات المعارضة في القرن التاسع عشر لدراسة الأدب الانكليزي الأكاديمية (ثرثرة فيما يتصل بـ « شلي ») خوف الشكلانيين من أن الفحوص المتعلقة بالسيرة قد تحيل النقد الأدبي الى واحد من تلك الفنون التي يدعوها « غاس H.Gass » « من قبيل القيل والقال »[19] . واكثرها كلها ضرراً أن مذهب السيرة يحفّز الناس الى ان يبدلوا تقويم الاديب الخلقي مكان التقويم الجمالي لعمله ، فـ « سنت بيف Sainte — Beuve » ، مثلاً ، وجد من العسير عليه الا يدع حكمه على النتاج متأثراً بما علم عن الأديب بصفته « شخصاً » . وكان شعاره هذه الثمرة من هذه الشجرة Tel Arbre, tel fruit[20] . وصياغة اخرى لمثل هذه الفقرة في الكتاب المقدس عن « القديس ماثيو St. Matthew »

(الإصحاح السابع ص 1 ومابعدها) حيث يقال ان شجرة فاسدة لايمكنها ان تنتج ثمرة حسنة . واصطبغ اتجاه « ماثيو ارنولد Matthew Arnold » نحو كتابات « بايرون وشلي » والحاطبين في حبليهما بشعور الاشمئزاز بسبب مسلكهم في بيوتهم (أية زمرة !) ، ورأى أن « برنز Burns » ، أيضاً ، قد ابتلي « بالشراب الاسكتلندي ، والدين الاسكتلندي والعادات الاسكتلندية »[٢١] . ويذكر المرء بتلك السيدة في « سانديتون Sanditon لـ « جين اوستن Jane Austin » (1817) التي وجدت متعتها بشعر « برنز » قد أفسدها إدراك « بالشذوذ المعروف به « برنز » المسكين » . ولكن كما قد يقول « برنز » الرجل هو الرجل بسبب كل هذا ، فان جعل النقاء الخلقي شرطاً للاجادة الادبية فقد يقلّص عدد الروائع تقليصاً يثير الرعب . وهجوم « سيزون C.J. Sisson » على المحاولات الرومانسية المتأخرة لاكتشاف الأزمات العاطفية في شكسبير من شواهد في مسرحياته هو بيان كلاسي لمعارضة مذهب السيرة[٢٢] .. وما كان ممكناً الآ في القرن الثامن عشر ، حين حاول « مالون Malon » أن يحسم الترتيب الزمني لمسرحيات شكسبير بأن تعالج بكونها شظايا من « اعتراف عظيم » وأن يجري التفكير (كما يفعل كولرج) في حال الذهن التي كان شكسبير فيها حين كتب « Troilus and Cressida » ولم تكن ، بعد ذلك ، الا مسألة وقت قبل أن يقدم « ادوارد داودن Edward Dowden » نسخة جانبية لعمل الكاتب المسرحي [شكسبير] مع « شكسبير » مرتفعاً فوق الأعالي في لحظة ، ومنحطاً في الأعماق في لحظة أخرى[٢٣] .

ومهما يكن من شيء فان « سيزون Sisson » لايرى سبباً يوجب على المرء أن يشعر بالفجيعة لكي يؤلف مأساة [فاجعة] ، وثمة اعتراف لمتجهم ذائع الصيت يؤيد ذلك ، فقد كتب « وليم كاوبر William Cowper » قائلاً : « انه لغريب كما قد يبدو أن اكثر الأسطر التي كتبت اضحاكاً تلك التي كتبتها في اشد الأحوال حزناً ولولا تلك الحال التي هي أشد حزناً لربما لم أكن كتبتها قط »[٢٤] .

وتعرّض شهادات ، كهذه ، للخطر محاولات توافق أعمال أدبية مع أحوال الذهن . واكثر إثارة للدهشة سخريةُ « نورثروب فراي Northrop Frye » من القراءات الموحدة فيما يتعلق بـ « بليك Blake » التي تزعم أن « أغاني التجربة Songs of Experience » كتبها مجرّب في السابعة والثلاثين من عمره ، في حين أن أغاني البراءة Songs of Innocence » ليست الاّ من عمل غلام في الثانية والثلاثين[٢٥] . وتظهر تعقيدات اخرى من ان تواريخ النشر ليست مرشداً يوثق به الى تواريخ التأليف . فيحسن بالقرّاء الذين يرون أن بغض « سويفت Swift » للجنس البشري قد بلغ نِسَباً مَرَضية حين كتب الكتاب الرابع من « أسفار غليفر Gulliver Travels » (وهو الكتاب الذي نصحنا « ثكري Thackeray » ألاّ نقرأه) أن يتذكروا أن « سويفت » قد أنهى الكتاب الرابع قبل أن يبدأ بكتابة الكتاب الثالث[٢٦] . وحسن جداً أن يؤمن المرء بوحدة الكتب ومؤلفيها ، ولكن النقد المبني على مثل هذا الزعم ، في غياب معلومات دقيقة صائبة من ترتيب التأليف الزمني ، لابد أن يكون نقداً قائماً على الحدس .

وفي لب حجة « سيزون Sisson » اعتقاد بأن منهج السيرة هو ، في جوهره ، اكتشاف رومانسي ، فلا يتعلق بنقد الأدب غير الرومانسي . ولاتصوّر « حياة الشعراء Lives of the Poets » لـ « جونسون Johnson » (1779 — 81) الّا قيمة حب الاستطلاع التي تحتفظ بها المعلومات المتعلقة بالسيرة للنقاد الذين لم يكونوا ، بعد ، قد تأثروا بالمذهب التعبيري الرومانسي .

وقال « جونسون » لـ « بوزول Boswell » : « إن أكثر ماأحب قسم الأدب المتعلق بالسيرة » ، ولكنه لم يفكر قط في سبر حياة الأديب الباطنية للبحث عن مفاتيح لحل ألغاز أعماله[٢٧] . فان يبد « جونسون » متخطياً فرصاً تربط اتجاهات في الحياة باتجاهات في الشعر ، فلأنه رأى النظم حرفة لاكشفاً لمطامح وأفكار لايجد عنها انفكاكاً . ومهما يكن من شيء فان التكتم قوة اخرى قد يحسب حسابها في نقد ماقبل الرومانسي . ومع ان « توماس سپرات Thomas Sprat » حظي بالوصول الى اوراق خاصة حين كتابة حياة « كاولي Cowley » (1668) لكنه عزم على حذف رسائل تملأها « رقة فطرية ومرح بريء » فقد ظهرت روح « كاولي » فيها « عارية » و « ملائمة لأن يراها واحد او اثنان في مخدع » لاأن تذهب خارجة في الشوارع »[٢٨] . وبناءً على هذا ، لم تكن أقسام حياة « كاولي » عينها التي قد يبجلها النقاد الرومانسيون كثيراً ، أجل لم تكن حتى ضمن مايرد من أجل التدوين . ومما يدعو الى السخرية أن « جونسون » نفسه لزم أن يكون في عام 1791 موضوع دراسة سيرة يقوم بها « بوزول » يسبق بها الذوق الرومانسي في الروايات المفصلة عن الرجل وراء

الاقنعـة . واذ سئـل « جـونسـون أن يعلّق عـلى مخـطوط " بوزول " : « يوميات طواف الهبرايدز Hebrides [جزر على مقربة من ساحل سكوتلندة الغربي] قال : « قد يمكن طبعه لو كان الموضـوع مناسبـاً للطبع »[٢٩] . ولم تكن مـلاءمة دراسـة « بوزول » هي ماشك فيه « جونسون » ، ولكنه ماكان مستطيعاً أن يعتقد بأن امـرأً قد يكون مهتماً بمثل هذه الأمور التافهة .

وأثار المناهضون للقائلين بالسيرة اعتراضاً مهمـاً هو أن الأدب ليس تعبيراً عن الذات ولكنه تعبير مفرغ في شكل وأن عملية التشكيل تنتج تحريفات تجعل مستحيلاً على المرء ان يستنتج بيّنةً تتصـل بالسيـرة من أعمال أدبيـة . وغالبـاً ماتكثـر الأخـطاء والتحريفات حين يكون ممكناً التحقق من وقائع Facts في أعمال يزعم أنها أعمال سيرة . وسرد « وردزورث » في « المطلع The Prelude » (1805) لأعوامه التي أعدته أقل دقة عمـا حدث حقـاً ، من رسائـل كتبها هـو و « دروثي Dorothy في الأعـوام 1787 — 95 ؛ ويلقى دارسو « دكنز » معضلات اكثر تعقيداً ، من رواية « داود كوپرفيلد David Copperfield » (50 — 1849) ذات السيـرة الزائفة[٣٠] . وانمـا تعقد البيـانات ذوات السيـرة الزائفة (كما هي الحال غالباً) قضايا إن ظهرت أنها مبنية على الأعمـال المتخيلة التي يـزعمـون أنهم يفسـرونهـا . وبعض الملاحظات المتعلقة بالسيرة على قصائد لشلي مما كتبتها « ماري شلي » عقبات من هذا النوع ، وكذلك يُظهر « كارلوس بيكر Gar-los Baker » في قضية« جوليان ومدالو Julian and Maddalo » (كتبت عام 1818) ، وهي بعيدة عن كونها سيرة ذاتية كما يراد

منا تصديقها ، أنها أحرى بأن تكون « معالجة شبه متخيلة لسجن الشاعر « تاسو Tasso » بسبب جنون حق أو مزعوم عام 1579[21] .

ولقد كان البلاغيون ناجحين كثيراً في تعليمهم فن الشعور المفتعل حتى اننا ليس لدينا سبيل لتخمين درجة الأثر الشخصي في كل بيان مهما كان .

واكثر « الكليشهات » غثاثة قد تكتب باحساس يفوق في قوته اكثر العبارات أصالة وذكاء . فسيرة « توماس وايثورن Thomas Whythorne » الايليزابثي ، مثلاً ، تشتمل على عدد من أشعار هي قوالب تقليدية جامدة في ديباجتها وتقسيمها الى حد أن ليس من امرىء يظن أنها تبدو أصيلة في مواقف حياة حقيقية معينة مما يصف « وايثورن » بالشرح والتعليل[22] . ويؤكد « وِلِك Wellek » قائلاً : « لايمكن التثبت من شدة تجربة واستبطانها ومباشرتها على وجه اليقين أبداً ولايمكن إظهار أنها ذات صلة بنوع الفن »[23] . ويبدو هذا ، على وجه الخصوص ، فيما يتعلق بأدب عصر النهضة حيث تمحى « الخصوصيات » الشخصية في غالب الأحوال ، رغبة في توافق مع انموذج عام ، ومن أجل هذا جعل « والتون Walton » حياة « دون » تتوافق مع طراز « قصص الخلاص » على مثال حياة « القديس اوغسطين St. Augustine » وقد كان « سدني » الجريح يتوقع حين رفض الماء في « زُتفِن Zutphen » أن يلاحظ الذين كانوا حواليه المشابهة بينه وبين الاسكندر الكبير الذي يقال إنه رفض الماء في صحراء « بلوجستان »[24] ، وماتضطرنا أمثال هذه الأمثلة الى تمييزه هو

أننا لامجال لنا أن نختار بين القراءات التعبيرية والشكلانية من الأدب الإيلزابثي ، اذ لاسبيل لنا الى ان نعرف ماهو مألوف مبتذل منه ، أقصد به أن يزين موضوعات تقليدية معادة ام انـه يعبّر (مهما كان تعبيراً غير وافٍ) عن صوت الاحساس الحق .

مكان التجربة وطبيعتها :

في العالم القديم ، لم تفرز « التجربة » معضلات للأدباء الذين التزموا بنظرية بـديعية في اللغـة ورأوا مهمتهم ،في المقام الأول ، تتعلق بالاقناع ، ويلاحظ « شيشرون » أن الجهل بعلم الفلك لم يمنـع « أراتس Aratus » من نظم قصيـدة لامعـة في السماوات ، وكتب « نكاندر Nicander » الكولوفوني الذي « قلما استطاع ان يكون اكثر بعداً ، مما كان ، من الريف ، كتب بنجاح في قضايا زراعية بمقتضى قدرات شـاعر لافـلّاح » (الخطابـة 1 / 69) . وكانت المعرفة المباشرة تحسب ، أقل من المقدرة على الافادة الممتازة من المعلومات غير المباشرة . ولكن خلط الكتب مع المؤلفين قد حدث حتى في القديم ، وعلى الأظهر في الزعم القائل إن « اسخيلوس Aeschylus » قـدّم شخوصـاً ثملة في مسرحيـات العـربـدة لأنـه كـان ثمـلاً أيام تـأليفهـا[٢٥] . وربمـا قـال « ارسطوطاليس » وهو يجابه مثل هذه الاعتراضات إن تلك الآراء التي تعبر عنها الشخوص المسرحية ليست بالضرورة آراء الكاتب الدرامي نفسه ، ففنه ان يلاحظ « اللياقة » في نظم كلام ينسجم مع الشخوص التي ابتدعها (كتـاب الشعر ، الفصـل 25) .

فالشخصية الحمقى تقول أشياء حمقى لاقناع الجمهور بحمقها لاأن مؤلف المسرحية أحمق . فان وضعت الحجاج على هذا النحو فهو حجاج ابتدائي . ولكن الأمر اقل وضوحاً إن جعلنا الخليع او الملحد مكان الأحمق ، وتأمل في استجابات القائلين بالتعبيرية للياقة الدرامية في مثل هذه الحالات . وكان « بليك و « شلي » ، مثلاً ، لايرتابان في أن مؤلف « الفردوس المفقود » كان من حزب الشيطان من غير ان يعلم ذلك ، فكيف نسب « ملتون » الى الشيطان كلاماً يتسم بهذه الحلاوة وحسن القبول إن لم يكن في السر متعاطفاً مع الشيطان ؟[٢٦] .

وقد تعلّم المحدثون ، كرة اخرى ، وهم ينشدون بدائل عن التعبيرية الرومانسية ، عدة أمور اعتيادية من التقاليد البلاغية . ولاتزال النتائج تهزّ القراء الذين يزعمون ان التعبير عن الذات هو الدافع العالي القيمة الوحيد الى الكتابة ، والذين قد يرون من الشذوذ أن يدعي « فاليري » أن « وظيفة الشاعر .. ليست تجربة الحال الشعرية » ولكن « خلْقها في الآخرين » او تعريف القصيدة أنها « نوع من « ماكنة » لأنتاج حال الذهن الشعرية بالألفاظ »[٢٧] . ويمكننا باتباع « فاليري » وفصل تجارب الاديب عن تلك التي تجسدت في عمله ، استعمال تمييز « سوزان لانغر Susanne K. Langer » ، بين التجارب « الحق » (التي تقع في الحياة) والتجارب التي تعدها « الماكنات » المؤثرة التي ندعوها بالكتب . وكتبت « دروثي ولش Dorothy Walsh » تقول ان « التجربة " الحق " [التي وقعت حقاً] " تقع " في حين ان التجربة في التقدير [التي تقدمها الكتب] " تصنع "[٢٨] . فمن

الممكن ، اذن ، إعادة تعريف وظيفة الادب التعبيرية بطريقة لم يتصورها التعبيريون . فلا يحتاج الأدب الى ان يُرى أنه « يعبّر » عن تجـربة الأديب الشخصيــة ، ولكنـه « تعبيـريّ عن » تلك التجارب التقديرية التي تجعل الفن على مـاهو عليـه . ومفهوم التجربة التقديرية [التجربة التي تقدمها الكتب لا التي تقع في الحياة] يعيننا عـلى فهم السبب الذي ألزم مؤلف « صبي من شروبشاير A Shropshire Lad » (1896) ان يبغي القول أنه لم يقض قط زمناً كثيراً في « شروبشاير » ، وسبب رفضه سؤالاً عن المعلومات المتعلقة بالسيرة هو أن تضمين مثل هذه المادة في مقال أدبي سيكون « متدنياً وغير ذي قيمة وامريكياً »[٣٩] .

ويريد « ايليوت » ان نعتقد بأنه نفسه كان مبتدع تجارب تقديرية ولم يكن متورطاً قط في « بروفروك Prufrock » على النحو الذي اعترف فيه « دكنز » أنه متورط في « حانـوت الاستطلاع القديم The Old Curiosity Shop » (1841) حين كتب مشهد موت « نيل الصغير Little Nell » (« لو علمت ماقد كنت أعاني في موت ذلك الطفل ! »)[٤٠] . ولم يقم « دكنز بادعاء تقديم تجربة تقديرية أو بناء « ماكنة » مؤثرة لاستدرار الدموع من قراء ذوي شعور مرهف . وبدلاً من ذلك يتصور مايتعلق بالكتابة أنه نوع من عدوى عاطفية ، كما في تقدير التجربة التي وقعت في الحياة للقراء الذين يشعرون انهم ربما خُدعوا إن وجدوا أن مؤلفهم نفسه لم يشعر بالأشياء التي يكتب فيها بمثل شعورهم . « ان تردني أن أبكي (Si Vis me flere) يجب أن تبكي أنت أولاً » . والعبارة (وهي إقحـام عاطفي غـريب في البلاغـة الكـلاسيـة ، وقـد رفضهـا

« شيشرون Cicero » و « سنيكا Seneca ») من « هوراس » ، ويرجع اليها النقاد التعبيريون كثيراً[٤١] . وقال « فرلين Verlaine » لـ « ييتس Yeats » إن « تنيسون Tennyson » أفسد « في الذكرى » (1850) بالتذكر بدلاً من كونه منسحق القلب ؛ ومن الغريب أن « جونسون Johnson » رفض النظر في « ليسيداس Lycidas » (1638) بأن حكم قائلاً « إن يكن ثمة فراغ للتخيل فثمة حزن قليل »[٤٢] .

ومهما يكن من شيء فان قبول مثل هذه الأحكام يعني أن نعتقد بأن وظيفة الكتابة الأولى هي نقل عواطف مُحسّ بها احساساً عميقاً ، وأن اهتماماً واضحاً بالعمل الأدبي ، صناعةً كلامية ، يفوح بـ « عدم الصدق » .

معيار الصدق :

ويعلن الشكلانيون أن مسألة الصدق [والاخلاص] لامكان لها في المناقشات الادبية ، وعند « ولك Wellek » أن « جودة الشعر أو رداعته لا ارتباط لهما بالصدق » لأن « أردأ غزل المراهقين اكثر الشعر صدقاً »[٤٣] . والحزن منطقة عاطفية اخرى قد يكون فيها الصدق محتمل الحدوث ، كما يرى في الشعر الرديء المبتذل الذي تعرضه أعمدة الصحف تحت عنوان « في ذكرى .. » ، ومهما يكن من شيء فقد عالج « وردزورث » نشاز الأسلوب بصفته علامة الصدق لدى كُتّاب النقش على القبور معتقداً بأنهم قد ينمّون على عدم صدق في احترام الذات إن

تجشموا عناء الافصاح عن أحزانهم بطريقة اكثر صقلاً[٤٤] . وبعبارة أخرى ، حيثما يكن مجال للحزن فثمة مكان قليل للتخيل .

ويبدو رفض الشكلانية الصدق ، أول وهلة ، تذكرة في أوانها بأن النقاد يجب أن يعنوا بنصوص أدبية فذلك أفضل من أن يعنوا بدوافع التأليف . غير ان الشكلانية التي حلت محل التعبيرية قد تحدتها ، أخيراً ، التعبيرية المتأخرة التي أقرتها رواية « العواء Howl » لـ « ألن غنسبرغ Allen Ginsberg » (1956) وأقرتها اكثر منها « دراسات الحياة » لـ « روبرت لويل Robert Lowell » (1959) ، والأخيرة حادثة أدبية لها شأن (استناداً الى « دونالد ديفي Donald Davie ») الى حد أن « مسألة الصدق لايمكن أبداً أن تكون « ثانية » خارجة عن السياق »[٤٥] . ولكن مانوع الصدق الذي يطلب منا أن نتغاضى عنه ؟ أعلينا أن نميز (كما يفعل « ليونيل ترلنغ Lionel Trilling ») « صدق » اسلوب قديم يتضمن الاتصال بالآخرين ، في نحو غير مضلل ، من صدق اسلوب جديد يجيز عرض الذات المباشر بقصد كونه ، فيما يُزعم ، مطابقاً لها ؟[٤٦]

ومع ان اللفظ « الصدق [أو الاخلاص] Sincerity يَرد في نصوص القرن السادس عشر فانه يميل الى ان يُستعمل اذ ذاك في المعنى اللاتيني لـ « Sincerus » (« نظيف Clean ، خالص [او محض] Pure ») وكتاب رمز عام 1586 يشرح ان التم مقدّس لدى الاله « ابولو Apollo » اله الشعر لأن :

لونه الأبيض يعلن ، حقاً الاخلاص [الصدق]

فعلى الشعراء أن يكونوا نظيفين وأنقياء وعليهم ان يحذروا من الجريمة(٤٧) .

[وترجمتها نظماً مع تصرف :

لونه الأبيض حقاً

يعلن الصدق المبينا

فعلى الشاعر أن يصـ

ـبح في الدنيا أمينا

ونقياً ونظيفاً

ابيض الصفحة دينا]

وفي هذا المعنى ، استطاع « روبرت هريك Robert Herrick » ، بعد نصف قرن ، ان يمتدح « صدق » ساقي « جوليا Julia »(٤٨) . ولم تدوّن أمثلة من الاستعمال الحديث في السياق الادبي قبل 1828 ، حين صرح « كارلايل Carlyle » بأن ميزة « برنز Burns » هي صدقه ، ومالامراء فيه من سيماء الحقيقة في شعره » ؛ وفي عام 1865 جعل « لويس G.H.Lewes » الصدق أحد ثلاثة مبادىء جوهرية في الأدب(٤٩) . ومن الطبيعي أن فكرة الصدق قد تسبق أول ظهور المصطلح في المطبعة ، ولكن حين نشر « هنري بير Henri Peyre » دراسة شاملة في « الأدب والصدق (نيوهيفن ، 1963) لقي عنتاً في أن يجد دليلاً حتى لفكرة الصدق الأدبي قبل « روسو Rousseau » . والصدق ، قبل هذا ، لفظة غالباً ماطُبقت على المؤلفين اكثر مما طبقت على تآليفهم . فقد قال « جونسون Johnson » في « همونـد

Hammond » « من يغـازل خليلته بـالمجـاز الرومـاني يستحق فقدها ، فقد يحق لها أن ترتاب بصدقه [اخلاصه] »[٥٠] . ولكن حين ألمح « جون رسكن John Ruskin » الى أن « أعظم الفنون يمثـل كل شيء مـع الصدق المـطلق بقدر مـافي وسعه » كـان ، واضحاً ، أنه يفكر في الصدق نوعاً من أشياء مصنوعة لانوعاً من صانعين[٥١] .

وتأيدت الحاجة الى التمييز بين هذين النوعين من الصدق بـ « رحلة عاطفية Sentimental Journey » (1768) التي تسجل في أمانةٍ تثير الاعجاب تجارب رجل غـير مخلص وسلوكه . ومن الواضح ان الأديب يمكنه ان يكون صادقاً في عدم الصدق برسمه ذلك رسماً أميناً . و « رحلة عاطفية ، على الرغم من موضوعها ، صادقة في معنى « رسكن Ruskin » أو في المعنى الذي يقصده « ادوارد روديتي Edward Roditi » حين يصف « اوسكار وايلد » بكـونه اكثـر صـدقـاً ، فنـانـاً ، حـين يصف الشخـوص غـير الصادقة[٥٢] .

اغواء « الغفلية » :

اذا ماحكمنا من طريقـة تأثـر كثير من الأدبـاء بقراءات نتاجهم بما يتعلق بالسيرة ، فان قليلاً منهم لايعدون كتبهم الا شظايا من « اعتراف عظيم » ، وجمهرتهم تعترض على أن تكون حياتهم الخاصة موضع بحث :

فالشاعر اليوم لايمكن ان يموت
ولايترك موسيقاه كما في القديم
ولكن حوله قبل ان يكاد يبرد
تبدأ الفضيحة وإذاعتها[٥٣] .

[وترجمتها منظومة مع شيء من التصرف :

لايموت الشاعر اليو
مَ كما قد كان يخفتْ
لا ولاألحانُهُ الغرّ
م على الايام تصمتْ
إنما من قبل أن يو
شك ان يذوي ويبرد
تبدأ الصيحة اذ تَفْ
ضَحُ أسراراً وتسرد]

وكانت هذه استجابة « تنيسون » لنشر رسائل حب « كيتس » Keats في 1848 . ورأى « جورج ايليوت » كُتّاب السير « مرضاً من امراض الأدب الانكليزي »[٥٤] . وحاول أدباء من هذا النوع (ومن بينهم « ارنولد Arnold » و « ت . س . ايليوت » و « اودن ») أن يحموا أنفسهم ، بعد موتهم ، بحرمان السير الرسمية . وشكا « ت . اس . ايليوت » من أنه أصبح ، في الغالب ، مستسلماً لاعادة بناء سيرته في ضوء بينة من مقاطع نسخها من كتب أناس آخرين[٥٥] . ولكي يحجب نفسه عن فضول السيرة صاغ نظرية عدم تشخيص ذات تأثير مفرط ، علينا ان

ننظر فيها بعد قليل .

وجادل « فورستر E.M. Forster » في 1925 قائلاً إن لكل أديب شخصيتين إحداهما سطحيـة ، تملك اسماً و « هـوية » اجتماعية ، وأخراهما مخلوق غـير واعٍ ، لا اسم له ولاهيأة ، ولايملك « هـوية » خـاصة بـه .. وانه لرأي « فـورستـر » ان « الابداع يأتي من الاعماق » وليس من شخصية السـطح تلك التي ليست الاّ « تـوقيـعـاً Signature » او اسمـاً . يـقـول « فورستر » « متى كتب المؤلف نسي اسمه ، ومتى نقرأه ننس اسمه وأسماءنا معاً » . وخلص الى القول : لما كان « الأدب كله يميل نحو حال من « الغفلية » فكل توقيع عليه لايمكن ان يكون غير صرف عن الانتباه »[٥٦] . ونشر « رتشاردز I.A.Richards » بعد ذلك بقليل ـ وكأنه كان يختبر حقيقة هذا الزعم قصائد بلا توقيع ليعلق عليها طلبة « البكالوريوس » في « كمبـرج » وحلل نتائج هذا الاختبار المفزعة في النقد التطبيقي (لندن ، 1929) . أيكون أعظم الأداب ، دائماً ، « ساروفياً [نسبة الى احد الملائكة الحافين بالعرش] ، خالصاً / من وصمة الشخصية ، كما اعتقد « كويلر كوتش Quiller — Couch » ؟[٥٧] ، وتتجنب « الغفلية » خطايا : هذه الثمرة من هذه الشجرة tel arbre, tel fruit من النقد الذي يقيس الأعمال بالسمعة واذاعة الصيت اكثر مما يقيسها بالنوعية .

ففي 1835 كتب « فاليري » قائلاً : « لو كنتُ مسؤولاً عن إدارة المتاحف لحذفت اسماء الرسامين كلها لكي تستطيع العين ان تحكم بنفسها »[٥٨] وزاد بعد عامين فاقترح انه يمكن ان يُكتب

تاريخ أدب يتسم بالجد « من غير ان يذكر اسم أديب فيه »[٥٩] .
وتنطوي وراء مثل هذه العروض دعوة « هاينريش فولفلين Hein-rich Wolfflin » الى تاريخ فن من غير أسماء (1899) ، وترتكز هذه الدعوة ، من جانبها ، على مفهوم « اوغست كومت Auguste Comte » ، مفهوم تاريخ بلا أسماء (1877) (٦٠) وفحص « ارنست روبرت كوريتوس Ernst Robert Curitus » لبعض الأمور الشائعة الرئيسة في الأدب الأوربي تحرّكٌ في هذا الاتجاه .

ومع ان دراسته البارعة لـ « الأدب الأوربي والقرون اللاتينية المتوسطة » (لندن ، 1953) تسمي أسماءً في اقتفاء تاريخ الأمور الشائعة لكن « كوريتوس Curtuis » يثير شعوراً قوياً بأن هذه الأمور الشائعة المألوفة هي أكثر بقاءً وأهمية من كثير من الأدباء الذين يروونها . وكتابه ، بذلك ، ينير سمات المؤلفين الأوربيين الجماعية لا الفردية .

ويذكّرنا توكيد (فورستر) الغفلية ، كذلك ، بأن مفهوم التأليف ظاهرة حديثة نسبياً ، وقد يعاني النقاد المتخصصون بالسيرة في عملهم من عائق لايستهان به إن كانوا يرغبون في قصر انتباههم على الأدب الانكليزي المكتوب قبل أخريات القرن الرابع عشر . ومن كل القصائد الانكليزية القديمة التي انحدرت الينا لاتحمل « توقيعات » الا اربع منها ، وكلها من نظم « سينولف Cynewulf » الذي نسج اسمه في تلك النصوص بالحروف الرونية Runic [أبجدية تيو تونية قديمة] . ولم يُبْنَ الّا في مثلين (هما الترنيمة التي يعزوها « بيد Bede » الى « سيدمون Caedmon »

وأغنية الموت لـ « بيد Bede نفسه ») نظم القصائد بناءً خارجياً ، ويلاحظ « بُرو J.A. Burrow » كون دافع الشاعر الانكليزي القديم الى ذكر اسمه متعلقاً بملكية الانتاج أقل احتمالاً من كونه توسلياً . ويريد الشاعر بهذا من القراء أن يصلّوا من أجل روحه لامن أجل روح امرىءٍ آخر[٦١] . ولايعرف المرء لماذا على الأدب الانكليزي القديم والمتوسط أن يكون غفلاً في اكثره في حين تذكر أسماء ناظمي شعر القرون المتوسطة في الأمصار في الأكثر ، وأكثر من مئةٍ منهم هم موضوع سِيَرَ معاصرة . ومهما يكن من شيء فان كثيراً من القصائد الممكن عزوها ، من « تشوسر Chaucer » الى « يات Wyatt » ومن بعدهما ، قد تكون كذلك غفلاً من التوقيع ، فان المواد المصنوعة منها متميزة بالأسلوبية وبأنها من الأمور الشائعة المألوفة . ويستطيع الباحثون ، بطريقة ما ، ان يقولوا شيئاً معقولاً في أمرها من غير أن يحسبوا حساب شخصيات الذين انتجوها . ومع هذا كله ، يود كثير من القراء أن يشعروا بوجود شاعر معروف وراء القصيدة ، فهم بذلك يجدون ان اعجابهم بالقصائد الغفل أقل من اعجابهم بقصائد لها ناظمون معروفون[٦٢] .

التقمص العاطفي و « اللاشخصية » :

تصيب نظرية « اللاشخصية » ومايتصل بها من عقيدة « الشخوص » او الأقنعة ، منهج السيرة في المقتل . وان كانت مما لايربطها المرء أبداً بالشعراء الذاتيين جداً كالرومانسيين ، فقد كان ، مع ذلك ، شاعر رومانسي ، هو « جون كيتس » أولَ من

عرّف « اللاشخصية » في اثناء فصل تجربته ، أديباً ، عن تجربة السامي « " الوردزورثي Wordsworthian " الغارق في الذاتية »[٦٣] .

ويبدو أنه جرّب مادعته الأجيال المتأخرة بـ « التقمص العاطفي Empathy » وهو مصطلح دخل الانكليزية عام 1912 تقريباً ، ترجمةً عن اللفظة الألمانية Einfuhlung كما استعملها « ولهلز فورنغين Wilhels Worringen » ، فيما قدمت الكلاسية لنظرية الفن غير التمثيلي [التصويري] ، في مؤلفه « التجريد والتقمص Abstraktion und Einfuhling » (ميونخ ، 1908) . و « التقمص العاطفي Empathy ، في تعريف « تيودور لبس Theodor Lipps » عام 1903 ، هو قدرة المرء على ان « يشعر بشيء ، اي بذاتٍ ، في الشيء الجمالي » وهو تعريف لايختلف اختلافاً بيناً عما كان في ذهن « شليجل A.W. Schlegel » عام 1791 حين تخيل كونه قادراً على « أن يدخل في تركيب كائن أجنبي ، ليعرفه كما هو ، ليصغي الى : « الكيفية » التي أصبح بها [كذلك] »[٦٤] . والتقمص الذي لابد منه مضنٍ ، كما وجدت « كاترين مانسفيلد Katherine Mansfield » وهي تقف ساعات على رصيف مرفأ « اوكلاند Auckland » وكأنها سفينة تنتظر أن ترسى .. وطائر النورس يحوم على الدفة وحمّال فندق يصفر من بين أسنانه »[٦٥] .

وفي حال « كيتس » كان يعني مراقبة عصفور مراقبة يقظة حتى انه كان ينقر حواليه على الحصى معه ، او استلقاءه يقظاً ليلاً

« مصغياً الى المطر مـع احساس بكـونه غـارقاً ومتعفنـاً كحبة بُرّ »[٦٦] . وأكثر من ذلك هـولاً أن العملية قـد ترتـد وقد تبـدو شخصيات أجنبية وكـأنها تمحق ذاتـه في حجرة مـزدحمة[٦٧] . فيمكن أن يكون التقمص ، اذن ، تجربة محفوفة بالمخاطر تفضي الى الشذوذ والتحلل مثل تلك التي يدونها « رامبـو Rimbaud » (« أنا امرؤ آخـر »)[٦٨] ، ولكنها مجـازفة يـأتيها ، طوعـاً ، منشقون عن الرفيع الذاتي [الإنّى] . وشعرت « فرجينيا وولف Virginia Woolf » أن « أنا » ليس الّا مصطلحاً مناسباً لامرىءٍ ليس له كينـونة حقيقيـة » ؛ ويكتب « نـورمـان ميلر Norman Mailer » كـ « هنري أدامز Henry Adams » بين حين وحين عن نفسه بضمير الغائب[٦٩] . وثمة مثـل لـ « جورج لويس بـورجز Jorge Luis Borges » على الفرق الدقيق بينه وبين المـؤلف ذي الشهرة العريضة الذي يشاركه شهادة الميلاد : « أنا أعيش وأدع نفسي تستمر في العيش ، لكي يستطيـع « بورجـز » أن يبتدع أدبه ، وهذا الأدب يثبت أهليتي »[٧٠] . فأي « بورجـز » منهما يجد كاتب السيرة طريقه اليه ؟

وكان « كيتس » في الفترات بين النقر مع العصفور والتعفن مع البُرّ ، يقرأ نتاج شكسبير» ويعيد قراءته ، وكان يكتشف ان « شكسبير » (بخلاف « وردزورث ») ليست له شخصية يعبّر عنهـا ، ولكن له مجموعـة متباينـة من الشخصيات في صـورة شخوص مسرحية . واضطرته تجربته الى أن يدرك ان الأديب العـظيم يفكر في آراء لايـؤمن ، بالضـرورة ، بها (كمـا أظهر

« وردزورث » نفسه في نظم قصيدة « اللاخلقية » مستفيداً من معتقد التذكر الأفلاطوني من غير توريط نفسه في هرطقة أن الأرواح الحديثة الولادة تستطيع ، حقاً ، أن تتذكر الأبدية التي انفصل في التوّ عنها)[٧١] . وبسبب فهم « شكسبير » كثيراً جداً من فلسفات الحياة لصوغ فلسفة حياة مترابطة ، خلص « كيتس » الى ان الشاعر العظيم امرؤ بلا « هوية » ، امرؤ يخبر ، دائماً ، غيره ويملأه »[٧٢] وما اكتشفه « كيتس » في « شكسبير » استطاع « وايلد » ، فيما بعد ، ان يجده ممثلاً في « سونبرن Swinburne » « أول شاعر غنائي حاول ان يُلقي بشخصيته جانباً، ونجح في ذلك »[٧٣] .

ويكتسب الشاعر الكيتسى Keatsian ، بسبب عدم امتلاكه « هويّة » خاصة به ، مقدرة سلبية » على البقاء فيما لايقين فيه وفي الغوامض والشكوك من غير تلمس قلق للحقيقة الواقعة والعقل »[٧٤] . وبرفض « كيتس » أن يعرف ثم يشيد شخصية خاصة به ، على أمل أن يبقى بقاءً كافياً ، عرضةً للتجربة من أجل الاقتراب من نطاق تخيل « شكسبير » . كتب يقول : « إن الوسيلة الوحيدة لتقوية عقل المرء هو ألّا يعزم على شيء - بل يجعل العقل مهيعاً لكل الأفكار »[٧٥] . ومن ينجح في مثل هذا المطمح فسيضلل ، حقاً ، النقاد الذين يعالجون نتاجه معالجة تتعلق بالسيرة .

وعلى كاتب السيرة ان يواجه ، أيضاً ، أمراً مربكاً ، عاجلاً أو آجلاً وهو ان الكشف عن الذات لايمتع الّا اولئك الذين يجيدون ، أولاً ، فن اخفاء الذات ، كما فعل « سير توماس براون

« Sir Thomas Browne » حـين كتب « الراهب مـديشي Religio Mdici » (1643) . ويلاحظ « مورس بيكام Morse Peckham » قائلاً : « لايرتدي الرجال أقنعة ليخفوا شخصياتهم الحقيقية عن العالم حسب ، ولكن .. ليخفوا ، أيضاً ، شخصياتهم الحقيقية عن أنفسهم »[٧٦] . ومن أجل هذا حتى السيرة الذاتية ، وهي اكثر أشكال الاعتراف وضوحاً ، لها مالاتبوح به ولها تحريفاتها في نطاق واسع ، وأحياناً ، الى حد أن النتاج الأخير عمل من أعمال التخيل اكثر منه عملاً آخر ، وهو ماعليه الحال في « سيرة مارك روذرفورد The Autobiography of Mark Rutherford » الذاتية (1881) لـ « هيل وايت Hale White »[٧٧] . وينحرف تمثيل « الدور » أكثر عن البحث عن « الهوية » ، حتى ان المثل الأعلى لدى الانسانيين Humanists مما يتصل بـ « (« اعرف نفسك Nosce Teipsum ») يصبح في التطبيق عمل تمييز صورة نفسك التي ترغب في تسليط الضوء عليها ، ويفضل أكثر الأدباء محاكاة « بروفروك Prufrock » تأليف « ايليوت » باعداد وجهٍ يلتقي بالوجوه التي يلتقي القراء بها بدلاً من مواجهتهم مباشرة . وكان مذهب « اللاشخصية » من زمن « كيتس » نهجاً بين الأدباء المناهضين للرومانسية ، ممن ندعوهم بالمحدثين . ورواية « مدام بوفاري Madame Bovary » النموذج الذي أمل « فلوبير » الّا تكون فيه « لمحة من المؤلف »[٧٨] . وقد أريد له أن يكون تطبيقاً في التقمص أو اسقاطاً متخيلاً . والمؤلف الذكر يعلق رجولته ليصبح شخصية انثى طوال زمن كتابة الكتاب مثلما حاول « تولستوي » ان يفعل في الكتاب السادس من الحرب والسلم (72 — 1865)

وهو يتخيل « ناتاشا Natasha » قبل الذهاب الى أول حفل رقص لها ، وكانت « مدام بوفاري » ، وهي رواية لاتشف عن المؤلف في ظاهرها ، انجازاً مذهلاً في عين من فهمها ـ « فموباسان Maupassant » علّق عليها قائلاً : « إنها الحياة نفسها تظهر للعيان »[٧٩] . وكذلك كان طموح « جويس Joyce » في كتابة « لوحة الفنان شاباً » (1916) التي يبشر بطلها بمذهب « لاشخصي » للفنان الهاً [؟] « في داخل صنعه أو وراءه أو أمامه أو فوقه ، خفياً ، ومنقىً خارج الوجود ، وغير مبال ، مقلماً أظفار أصابعه »[٨٠] . ولايمكن استقراء لهذه الأمور أن يتخطى التمييز الذي رسمه « ايليوت » في ١٩١٩ بين « الرجل الذي يتعذب والعقل الذي يبدع » . وصنع جيل من النقاد « قطعة نقد » عامة من عبارات سكها « ايليوت » من هذا التمييز :

« ليس للشاعر « شخصية » يعبر عنها بل وسيلة خاصة » ؛ و « العواطف التي لم يجربها قط ستخدم غرضه كتلك التي يألفها » ؛ « والشعر ليس التعبير عن الشخصية ولكنه فرار من الشخصية »[٨١] . وقد جرى الرجوع عن اكثر هذا في عام ١٩٤٠ حين نشر « ايليوت » محاضراته في « ييتس » ، ولكن الانسياق بعيداً عن مذهب « اللاشخصية » كان إدراكه ممكناً ، من قبل ، في مقالة 1930 في « دانتى Dante » مع تسليم المقالة بالعذاب الشخصي في العملية الشعرية . ومنذ ذلك الوقت ، صار مذهب « اللاشخصية » هدف هجوم النقاد الذين يقولون بأن ليس من أديب يستطيع ، أبداً ، أن يتجنب كونه ذاتياً ، فمهما يكن حذراً من إقحام نفسه فلاريب في أن مايكتبه سيشير اليه[٨٢] .

فان كان أميناً مع نفسه ، فعليه ان يرجع صدى « مدام بوفاري » لـ « فلوبير » ، « ذاك أنا C'est moi » .

فـ « الحلقة والكتاب The Ring and the Book » (1868 — 69) ، على سبيل المثال ، يمثل ، في جوهره ، « براوننغ » على الرغم من تنصله : « اني اختفيت ، ونما الكتاب برمته » (1,687) . وكما ألمح « ريمي دي غورمون Remy de Gourmont » استاذ « ايليوت » الخاص ، ذات مرة ، قائلاً : « أن تكون » « لاذاتياً » يعني أن تكون « ذاتياً » بطريقة ذات نوع خاص »[٨٣] . فان كان الأمر كذلك ، فأكثر مايستطيع القائلون باختفاء الشخصية أن يزعموا أنهم ليسوا ممن يتبعون مذهب « الاظهار » .

وارتفع اعتراض آخر بوجه مذهب « اللاشخصية » [اللاذاتية] وهو أن أولئك الذين يبشرون بها (ولاسيما « جويس » و « ايليوت ») يفعلون ذلك بسبب احساسهم بالطبيعة الشخصية جداً فيما يكتبون ، فينشئون شخوصاً وتلك وسيلة من وسائل التضليل لحماية « خصوصيتهم » ، (وكان النقش الذي اختارته « دروثي پاركر Dorothy Parker » لنفسها : « إن استطعت أن تقرأ هذا فقد اقتربت كثيراً »)[٨٤] . وحتى « الشخوص » التي يرسمونها في كتاباتهم تنم عليهم . يقول « ليون ايدل Leon Edel » : « لحظة يبدأ الشاعر يلبس أقنعته ، يضع قلبه على كمه ويغير على خصوصيته فيعرضها أمام كل امرئٍ »[٨٥] .

وتأتي قراءات منقحة كهذه للقائلين بمذهب

« اللاشخصية » من الكبار في أثر زعم « لزلي فيدلر Leslie Fiedler » أن « مبدأ المعارضة لمذهب السيرة » تخطى ، في العقد السادس من هذا القرن ، فائدته التي هي تصحيح التطرف الرومانسي(٨٦) .

وأكثر ماوُجّه الى « اللاشخصية » من الاتهامات ضرراً ، حتى الآن ، الزعم بأنها تنحتُ من أثلة الأدب بتجريده من « انسانيته » . ولما كان من المستحيل ، انسانياً ، أن يبقى الأديب خارج أدبه ، فان من المستحيل انسانياً ، أيضاً ، على القراء أن يستأصلوا كل حب الاستطلاع فيما يتصل بالأديب نفسه : فليس القمقم المتقن الصنع يفتننا ، كما يقول « ولتر اونغ Walter J.ong » بل العفريت الذي في داخله »(٨٧) . وكتب « دونالد ديفي Donald Davie » يقول : « من أجل ان يكون الشعر عظيماً لابد أن يعبق بالبشري ، كما يعبق بذلك شعر وردزورث »(٨٨) . ويمد أدب المحدثين من « هولم T.E.Hulme » الى « الين روبه – غريليه Alain Robbe — Grillet » بالبيّنة التامة من الاختبارات في فن عدم البشرية [عدم الانسنة Dehumanisation](٨٩) ومحاولة « لورنس Lawrence » أن يخلق في « قوس قزح The Rainbow » (1915) إحساساً بـ « الغير » « اللابشري » من الناس هي لعبة « لابشرية » معروفة . وأخبر « غورنيت Gornett » أنه وجد « اللابشري » في البشرية .. اكثر اتباعاً .. من العنصر البشري الذي أخنى عليه الدهر » وكان مفتوناً بـ « الارادة اللابشرية »(٩٠) . وبنتيجة ذلك . أثار « اللابشري » قلقاً كثيراً فيما يتصل بالرغبة في انفصال المؤلف عن انتاجه . ومن الغريب

ان الأعوام التي كان خلالها مذهب معارضة السيرة يُتخذ سُنَّةً نقدية ، راحت تتجمع معلومات تتصل بالسيرة تزيد كثيراً على [illegible] النقاد الرومانسيون أن يكدسوا . والتناقض بين ازدراء الشكلاني الواسع المعرفة للمعلومات المتصلة بالسيرة وتراكمها الحقيقي في كميات ضخمة لايمكن الا أن يعني أن مذهب « اللاشخصية » قد أثر في النظرية النقدية أكثر من تأثيره في التطبيق النقدي . ومما له دلالة أن أحد الشكلانيين ، وهو « فكتور إرلش Victor Erlish » ، يحذرنا بألّا نهمل الدليل « الخارجي » المهم « من أجل النقاء المنهجي »[٩١] . وليس من يقرأ ماكتب « رتشارد إلمان Richard Ellmann » في « جويس » (او ماكتب « Leon Edel ليون ايدل » في « هنري جيمس ») يرغب في أن يقول إن تحقيقات تتصل بالسيرة لاعلاقة لها بالعمل النقدي .

الأسلوب والشخصية :

نخال من البديهي القول بأن « فردية » الأديب لايحددها المضمون حسب ، بل أسلوب نتاجه أيضاً ، وان الفروق بين أديب وأديب في الاسلوب هي نتيجة الفروق في الشخصية . ويصعب مع ذلك توفر الدليل ، وعلينا ، الآن ، ان نكتشف « الميكانيكية » التي تصبح بها نزعات الأديب سمة أسلوبه ، والأسلوب ، نظرياً ، هو الرجل . فقد كتب « بتنام Puttenham » في عام 1589 يقول : « ذلك بأن ليس الانسان الاّ ذهنه ، وبما أن ذهنه معدّل

ومقيّد فكذلك أقواله ولغته عامة »[٩٢] .

أفنحن معـذورون ، إذن ، إذ ننشـد أبنيـة الفكـر في استعارات وتشبيهات ، واستحوذات عصابية في المجاز المتكرر ؟

كان البلاغيون القدامى يدركون أبعاد البلاغة النفسانية وعرفوا ان الاضطرابات العاطفية يمكن ان تُزّيف بالانحراف عن الاستعمال السوي . واذ يحلل « ولسون نايت Wilson Knight » فقرة من « سمبيلين Cymbeline » ويلاحـظ كيف أنها « تـظهر الاسلوب المقحم المضغوط الذي استعمله « شكسبير » استعمالاً مختلفاً للتعبير عن الاختلال العصبي » ، يطـوّر ملاحظة جاء بها « ديميتريـوس Demetrius » منذ زمن طويـل في التأثيـرات العاطفية التي يخلقها حذف حروف العطف (Asyndeton)[٩٣] . ومايحتمل أن يفترق فيه المحللون المحدثون عن البلاغيين القدامى هو في استخدام مثل هذه المجازات . فالبلاغيون القدامى يعالجون المجازات بصفتها فاتنة . فالأديب الكاتب او المتكلم يُنصح بأن يستعمل مثل هذا المجاز او ذاك لأنه معروف بأنه يخلق تـأثيراً معيناً في الجمهور ؛ ولايُنصح باستعماله ليعبر عن حال ذهنه[٩٤] ، ويهدف التحليل البلاغي من النوع الكلاسي : بناءً على هذا ، الى توضيح فن الأدب لاروحه ، فمثلاً بقراءة حديث « هاملت » مع نفسـه وسمـاعـه « أن تكـون أولاً تكـون » نـلاحـظ كيف أن « شكسبير » يؤكد انطباعنا ، ثانية ، عن تردد البطل بنظمه كلاماً في طباقات [اضداد] ، لأن الطباق صورة مناسبة لتقديم ذهن موزّع . وتختلف تحليلات أسلوبية أكثر حداثة في توجهها بمحاولة

القيام بالاتصال بالمؤلف نفسه من خلال طراز نتاجه البلاغي ، وبدلاً من الاعجاب باستعمال « هوبكنز » مثلاً ، اللغة التقديرية لخلق وهم ذهن تحت وطأة القسر نتوقع ان نجد في تركيب تلك السوناتات [الموشحات] الراعبة نفسها دليل القسر العقلي الذي عاناه « هوبكنز » نفسه . فالأسلوب ليس الوسيلة بل الرجل . وفي العقد الثالث من القرن العشرين شرع « ليو سبتزر Leo Spitzer » يقتفى « دائرة فقه اللغة » التي تربط الأسلوب بعلم النفس . وقد شرح ذلك « ولك Wellek » بقوله : « السطح اللغوي هو ، بايولوجياً ، التأثير الضروري لروح الشاعر ؛ فملاحظة السمة الأسلوبية تسمح للناقد أن يستخلص سيرة الروح »[٩٥] .

وغاية « سبتزر » سدّ الهوة بين أوصاف النصوص الأدبية الشكلانية والتأملات التعبيرية فيمن يكتبونها « وكانت مذاهب التألق الاسلوبي تعالج بصفتها ضرباً من الطفوّ النفسي . وكانت مهمة الناقد أن يستنتج من النص « معناه الروحي » أو « أصل الحمة في روح الأديب » ، فمهمته بهذه الطريقة أن يرسم «رسالته النفسية »[٩٦] . وماقدم « سبتزر » من أمثلة في تأييد نظريته تافه تفاهة مخيبة للآمال (فادمان تشارلس لويس فيليب على عبارة بسبب .. a cause de ، مثلاً ، تُرى أنها تشير الى « جبرية » شائعة) . وأكثر من ذلك جراءة أن « سبتزر » مغرى بالبحث عن رسائل نفسية في لغات برمتها وانه يرى في التركيب المفروغ منه في الاسبانية « انعكاساً لغوياً لطوبائية اسبانية ، ارادةً اسبانية مسرفة »[٩٧] . وتبع آخرون هذه المبادرات . أيمكن أن يكون

مصادفة أن التركيب المطلق « ليس الاّ » صوراً مجازية ، على نحو بارز ، في عمل مختزل جداً كـ « ليفيثان Leviathan » لـ « هوبز Hobbes »[٩٨] . ام ان الصورة البلاغية للتعبير عن المثبت بصورة المنفي (التعبير المراد به التقليل من أمر معين) لابد أن تصف شعر الأقوام الالمانية الذين يعلون من منزلة الأعمال على الأقوال كثيراً ؟[٩٩] وعبّر « سبتزر » نفسه ، بعد ذلك ، عن شكوكه فيما يتعلق بطريقته ، ومن سوء الحظ ، حقاً ، أنه ماكان يملك وسيلة للاخبار عن الفرق بين الخدعة البلاغية والالتواء [في عضـلات الوجه] النفساني . تأمل ، مثلاً ، الأنماط المضعّفة في قصائد « ايليوت T.S. Eliot » :

أن تُهيءَ وجهاً لتلقى الوجوه التي تلتقيها
تموت الأصوات مع الخفوت الفاني
واثقة من حقائق معينة
أنا لم أعد أكافح لأكافح تلقاء مثل هذه الأشياء
نهاية مالاينتهي / رحلة الى لانهاية
الازهار / لها مرأى الورود التي يُنظر اليها
ذاهلة عن الذهول بالذهول .[١٠٠]

نبدو ، هنا ، أننا نفاجىء « ايليوت » واقفاً على مسافة من التجربة ، مدركاً إدراكه . أيمكننا أن نستنتج « رسالة نفسية » من مثل هذه الأنماط المكررة ؟ أم كان « ايليوت » يأسره النمط بصفته نمطاً (كما كان « أندرو مارفيـل Andrew Marvell ») منحازاً الى الصور « المنعكسة » ، صور الأنهار تغرق أنفسها أو

« الجزّازات » تُستأصل بمناجلها ؛ وهكذا ؟ ويبدو أن لابدّ من اختيار ، ولكن البيّنة ليست حاسمة ، لأن بلاغة نفسية للأدب لمّا تكتب حتى الآن .

ويزعم « سبتزر » أن الشخصية « خلف » النص هي شخصية مستقرة ، مهما كانت المناسبة ، فالسمة الأسلوبية تعزى دائماً الى المزاج النفساني نفسه . فطريقته ، هنا ، عرضة للاعتراض الذي يثيره النقاد البنيويون أمثال « جفيتان تودوروف Tzvetan Todorov » : الذي يرى أن « فكرة المؤلف بوصفها مصدر نصوصه المتجانس غير المتباين ، خلف المتغيرات ، جوهر أولي ثابت يبحث عن مظاهر هاربة ومستمدة ينتمي الى فلسفة لم تعد فلسفة ايامنا »[١٠١] . والنقد الفرنسي فيما يتصل بالوعي (Cri-tique de la Concience) من النوع الذي قام به « جورج بوليه Georges Poulet و « هلى ملر J.Hillis Miller » ، بناءً على ذلك ، يبحث عن المؤلف في الانتاج بدلاً من النظر وراء الانتاج عن ذلك « " الأنا " الثابت المستقر » طيفياً الذي اعتقد « لورنس Lawrence » وهو يكتب « قوس قزح » ، بأنه قديم مهجور (1915)[١٠٢] . وكتبت « سارة لاول Sarah N.Lawall » قائلة : « ليس » المؤلف » هو الرجل الذي كتب الكتاب ، حسب ، بل الكائن المتضمَّن الذي يتخذ ، بالتدريج ، شكلاً اذ يُبتدع الانتاج ، فالنص نفسه يصور هذا « المؤلف » كما يصور « الفوتوغراف » المؤلف التاريخي » .

« فـ " المؤلف " مجسّد في الكتاب لأنه غير موجود

خارجه »[١٠٢] . وهذا ، بلا ريب ، موقف ملائم للاخذ به « منهجياً ، لأنه لايجعل الدليل « الخارجي » موضع بحث ، ذلك الدليل الذي يحشده كاتبو السير ويحرر الناقد لكي ينقض بناء النص الماثل أمامه . والمؤلف التاريخي ، مع ذلك ، هو ، في الغالب ، وجود مترسب في الأعمال الأدبية ، معروف من أجل فعاله وآرائه ، ولايمكننا ان نجعله يختفي باعلان معرفتنا له بأنه دليل لايمكن قبوله . فان تستحق الروابط بين الأسلوب والشخصية البحث ، فمما لاريب فيه أن المؤلف التاريخي [سيرة المؤلف] هو الذي يجب أن نعنى به .



الفصل السابع

المحاكاة والأصالة

مايبدو وكأنه حقيقة مفروغ منها الزعم القائل أن الأدباء يجب ان يكونوا ذوي أصالة فيما ينتجون . وكان الموقف ، قبل مئتي عام ، مختلفاً جداً ، وان كان قليل من الأدباء ، هنا وهناك ، قد بدأوا يسبغون على الأصالة شيئاً من المهابة التي تنعم بها هذه الأيام . ومهما يكن من شيء ، فليس لدى جمهور الناس من دفاع عن الأصالة يعادل التشاؤم الثقافي الذي يمثله الحكم الاكليروسي » **القائل** « ليس من جديد تحت الشمس » (1,9) . وأفضل مايمكن ان يؤمل ، في مثل هذا الموقف ، استعادة المعرفة المنسية ، فليس من جديد يمكن اكتشافه :

من الكتب القديمة ، بخلوص نيّة ،

يأتي كل هذا العلم الجديد الذي يتعلمه الناس .[1] .

ورُوي أن آدم [ع] قد علم كل شيء باللطف الالهي وأنه خسر تلك المعرفة عند « الهبوط » [الخروج من الجنة] ، وإن ظُنَّ حسب اللاهوت « الكالفني » ، أنه احتفظ بالذكاء الذي يمكّن ذريته أن ينكبّوا على المهمة الشاقة ، مهمة محاولة استعادة تعلم ماكان أبونا الأول ، ذات يوم ، قد علم باللطف الالهي ، من غير جهد[2] . **وتُتصور** المعرفة ، هنا ، شيئاً يمكن استعادته لااكتشافه ، فالمعرفة ، كما يُعلّم أفلاطون في « فيدو » (3 — 72) و « مينو » (2 — 81) هي تذكّرُ حسب . وماجرؤ عليه « فرانسيس بيكون Francis Bacon » فدعاه في عام 1605 بـ « تقدم التعلم » قد تمكن تسميته تسميةً اكثر ملاءمة بـ « إعادة الذكاء البالي » وهو عنوان كتاب « رتشارد فيرستيغن Richard Verstegen » في العام نفسه .

ويتبع ذلك ان المرء قلما يتوقع ان لدى الأدباء جديداً يدلون به في عالمٍ خالٍ من الجدّة ، وان لم يكونوا أنفسهم يتعاطفون ، دائماً ، مع هذا الرأي ، وجرى التعبير عن إحدى شكاوى الأدباء الأكثر قدماً وتكرراً تعبيراً جديراً بالذكر في استشهاد غير سديد من مؤلف لـ « تيرينس Terence » يحمل عنوان « الخصي » (161 قبل الميلاد) بأن « ليس من شيء قيل في هذه الأيام لم يكن قيل من قبل » (1.41) . وقد كان الشاعر الغنائي الاغريقي « باخيليدس Bacchyledes » عبّر ، قبل ذلك بثلاثة قرون ، عن الشكوى المعتادة قائلاً « ليس سهلاً وجود الفاظ لم ينطق بها من قبل قط » . (القطعة 5) ؛ ويستشهد « ولتر جاكسون بيت Wal-ter Jackson Bate » في كتابه في « عبء الماضي والشاعر الانكليزي » (كمبرج ، ماساتشوست 1970) بآراء مماثلة أفصح عنها « خاخيبريسنب Khakheperresenb » ، وهو شاعر مصري عاش قبل أربعة آلاف سنة تقريباً قبل ذلك . فان شعرت أن كل شيء قد قيل من قبل ، فما تصنع حيال ذلك ؟ والاستجابة المألوفة أن تنغمس في تسليم سوداوي ، كما يفعل « ايليوت » في « East Cokor » ، وتستمر مع المهمة الشاقة (« في أحوال / هي غير مواتية ») مهمة تكرار أفكار كررها من قبل « أناس لايستطيع المرء أن يأمل / مضاهاتهم »[٣] . ومثل هذا القلق لايتجنبه ، هذه الأيام ، الّا امرؤ مثل « بكيت Becket » أو « بورجز Borges » ، يملك ألمعية تناول « جوهر » مكانه في التاريخ الأدبي موضوعاً له[٤] . ومهما يكن من شيء فقد كان ، ذات مرة ، زمن ، ليس ببعيد جداً ، بدا فيه ان الأمر المعقول هو قبول

استحالة قول شيء أصيل ، وقصر قوى المرء ، بدلاً من ذلك ، على قول ماكان قيل من قبل ، ولكن بطريقة أعلى كثيراً من قول سابقيه . وهذا كل ماتدور عليه نظرية المحاكاة .

المحاكاة والمضاهاة والتجاوز :

أقدم نظرية محاكاة ادبية لاتزال باقية هي ماجاء بها « كتاب الشعر The Poetics » ، « لارسطوطاليس » الذي يطبق « المحاكاة Mimesis » على معالجة الدراميين للواقع . وتعني لفظة « Mimesis » ، هنا ، المحاكاة في معنى « تصوير الواقع أو تمثيله » غير أن هذه اللفظة (Mimesis) أصبحت تعني بعد ثلاثة قرون من ذلك التاريخ ، لأسباب لايمكن تفسيرها ، « محاكاة المؤلفين » . وقد قصر « ديونيس الهاليكارناسوسي Dionysus of Halicarnassus » ثلثي كتابه المفقود الآن « في المحاكاة On Mimesis » على مؤلفين جديرين بأن يحاكوا ، وأفضل ، سبل محاكاتهم ، وحلَّ كتاب المحاكاة Imitatio الديونيسي Dionysian ، « في التقليد » البلاغي اللاتيني ، محلَّ محاكاة « ارسطوطاليس (Mimesis) » بوصفه طريقة أدبية . وطائفة وافقت « شيشرون Cicero » على ان اسلوب المرء يجب ان يجري على وفق أسلوب مؤلف واحد ، في حين أنّ آخرين فضلوا رأي « كوينتيليان Quintilian » في أن تأليفاً لأساليب كثيرة قد يكون مفضلاً(٥) .

ولايرتاب المرء في أن أفضل طريق لامتلاك الوسيلة هو جمع « محاكيات » مفصلة لأساليب أناس آخرين . وكانت المثابرة على محاكاة أساطين معترف بهم لاتزال الممارسة التي يوصي بها

« روبرت لويس ستيفنسْ Robert Louis Stevenson » و « عزرا باوند Ezra Pound »[٦] ، اللذان أدركا أن هذه هي الطريقة الوحيدة للحصول على تجربة حذق الكلام المباشرة ، الحذق الذي ينشيء الخبرة الادبية . ويكشف سوء استعمال الطريقة ، كشفاً واضحاً ، اكثر ماتنطوي عليه . ويصاغ معيار لـ « أفضل » الأدباء الذين يعامل نتاجهم ، حينئذ معاملة معيارية . ويمثلها في النثر « الهَوَس الشيشروني » الذي سخر منه « اراسموس Erasmus » في حواره المسمى « شيشرونييوس Ciceronianus » (1528) . ويزعم ذوو الهوس الشيشروني أن أسلوب نثر « شيشرون » غير محدود بزمن وكاملٌ معاً ، فعلى المريدين أن يقيدوا أنفسهم بالألفاظ والتعبيرات التي استعملها « الاستاذ » ، ولمنفعة مثل هؤلاء ألف « ماريوس نيزوليوس Marius Nizolius » كتابه المسمى « الكنز الشيشرونى Thesaurus Ciceronianus » في 1535 ، وقد سخر من هذه « الكتب النيزوليوسية » « السير فيليب سدني Sir Philp Sidney »[٧] . والظاهرة المماثلة في الشعر هي « عبادة مارو Maronolatry » او التقرب من « فرجيل (Publius Virgilius Maro) » ، التي قادت « سكاليغر Scaliger » الى التصريح بقوله : اذ « لاشيء يحذفه الشاعر السماوي فلاشيء يمكن أن يضيفه (الاّ حمقى جَهَلة) ولاشيء يُغيّره (الاّ أوغاد وقاح) »[٨] . وهذا ما أعطى المحاكاة اسماً سيئاً .

ومهما يكن من شيء ، فقد كان من المتوقع من المحاكين ، منذ الأزمان الرومانية ، ألاّ يحاكوا بقدر مايضاهوا . فالمحاكي

الجدير بالاحترام ، كما قال « بترارك Petrach » لـ « بوكاشيو Boccaccio » سيعني بأنّ « مايكتب يشبه الأصل دون أن يعيد انتاجه ، فالمشابهة يجب الاّ تكون مشابهة الصورة للحاضنة .. بل .. مشابهة الولد لأبيه »[٩] . فاينما يبد المحاكي عبداً مقلداً تكن المضاهاة Aemulatio متحدية ، فهي تحفّز المبتدىء الجسور الى ان يبزّ المؤلفين الذين يدرسهم . وحذر « كوينتيليان Quintilian قائلاً : « من العار أن تكون قانعاً ببلوغ مستوى مثالك الذي تحتذيه (Institio Oratoria,X2) . فيصبح تاريخ الأدب ، بسبب ذلك ، سلسلة مباريات يتحدى فيها ذوو الكفايات الاساتذة المعترف بهم . ورأى « غبريل هارفي Gabriel Harvey » أن « الملكة الجنية The Faerie Queene » كانت محاولة « سبنسر Spenser بز « اريستو Ariosto » في نوع من المباراة الأدبية لايختلف عما كان في ذهن « باوند Pound » حين وصف « جول لافورغ Jules Laforgue » (الذي أعانت قصائده على صوغ « أغاني الحب » بـ « الفريد بروفروك J.Alfred Prufrock ») لـ « ملاك يجب أن يتصارع معه يعقوبنا الشعري الحديث »[١٠] . والتحم « ملتون » بمنافسة واعية وجدية مع شعراء قدامى ومحدثين في كل شيء مما نظم ، عالماً بأن العملية لاتنتهي أبداً . وكتب « بليني Pliny » يقول : « ستتحدانا الأجيال القادمة للمعركة كما تحدينا اسلافنا » ؛ ومن المحتمل ان المضاهي الذي يصادف كونه روائياً يرى نفسه يلاكم مباراة « حذف [تسقيط] » مثل « همنغوي » مع « ترغينيف Turgenev » قبل مباراة البطولة مع « تولستوي »[١١] . وتغطي أمثلة من مبدأ

التجاوز [البز] مختارات أدبية . فـ « كيتس » ، مثلاً ، نظم نظماً رخيماً في « الذباب المترنم المنتاب في أمسيات الصيف » ، قبل ان يشيد (تنيسون) بـ :

هديل الحمام في شجر الدردار المتقادم ،

وطنين النحل التي لاتُحصى[١٢]

[وترجمة البيتين نظماً بتصرف :

وهـديـل الحمـام في شجـر الدردا

رفي دوحـه العـظيـم القـديـم

وطنـين النحـل التـي ليس تـحصى

كـثـرةً في زحـامهـا المـحـمـوم]

ومن التجاوز ماهو ، بلا ريب ، مفرط ، ولكن لايبطل المبدأ سوء استعماله . وكتب « بليك Blake » على نسخته من مجموعة قصائد « لوردزورث » قائلاً : « لا أستطيع القول إن الشعراء الحق يتنافسون فيما بينهم » وهو مصيب ، حقاً ، فيما كتب[١٣] :

واذ لايتجاوز المتشاعرون ، أبداً ، المعارضة [معـارضة قصيدة بقصيدة مثلاً] ينتهي الشاعر الذي يفوق سابقه بنجاح بشيء من ابتداعه تماماً . فـ « أغنية الحب لـ « الفريد پروفوك J.Alfred Prufrock » ربما بدأت محـاولة لبزّ « لافـورغ لافورغ Laforgue Laforgue ، ولكنها تطورت الى أول قصيدة ناضجـة لـ « ايليوت T.S.Eliot » فقد تجنى مثل هذه الفوائد من مصارعة الملائكة وانها لسمة مميزة أن يضع المحاكون والمضاهون قيمة عالية على « التقليد » بمعنى [العرف او العادة] . وتحدد وظيفة

الانتاج إقامة قوانين يُقتدى بها بكونها ، كما يدعوها « باوند Pound » في « هيوسلوين موبـرلي Hugh Selwyn Mauberley » (1920) بـ « صيانة « التقليد » الأفضل » . فالاستمرار يُرى أفضل من الانشقاق ، ويُرى « التقليد » كما يُرى ، سباق الشعلة الاغريقي القديم بوصفه مناولة مستمرة للشعلة Traditio) : Lampadis)

فخره الوحيد ان يُعنى بالشعلة
التي ربحها هومر وفرجيل ،
يستبقي الشعيرة ويحفظ العمل
ويديم العبادة سليمة .(١٤)

[وترجمتها منظومة بتصرف :

فخره الأول في دنياه أضحى
أنه يرعى لهيباً قد توهَّجْ
بيدي هومير اوفرجيل قدماً
فهو يستبقي لدى الأجيال منهج
وهو يبقي الأمر محفوظاً ليعطي
بعده قدسيةً ليست تبهرج]

واكتسب « التقليد » ، على القرون ، اتباعاً وتبجيلاً ، حتى ان المتطرفين من غير الاتباعيين الذين كانوا جميعاً ينـزعون الى الأصالة التي لاتجري مع التقليد ، غالباً مايغرون بالأخذ به ويدافعون عما يدعوه « هارولد روزنبرغ Harold Rosenberg » ، في نحو متناقض ، بتقليد الجديد The Tradition of the New

(نيويورك ، 1959) .

وقبول التقليد إذعان لمراجعَ تمليه ، فينتج من ذلك أن الاتباعيين [اصحاب مذهب التقليد] قد يجدون غياب « المرجع » تجربة تثير القلق . وغالباً مايخفي شعراء القرون المتوسطة أصالة مادتهم ، فقد كان المتوقع منهم أن يُمدّوا بضرب من الأقوال ممكن توثيقه تاريخياً . فهم يستشهدون بـ « بمراجعهم » لحظة انفصالهم عنهم ، او انهم يخترعون « مؤلفين » متخيلين مثل « دكتيس Dictys » او « ديرز Dares » ممن أجاز انتاجهم الذي لاوجود له إضافات « بنوا دي سنت مور Benoit de Sainte Maure » في القرن الثاني عشر ، الى الأساطير القديمة ، فيما يتعلق بطروادة ، لاسيما اختراعه لقصة « تروالوس وبريسيدا Troilus and Briseida » في قصة طرواده ، وهي المصدر الاساس لعمل « تشوسر » « ترويلوس وكريسيد Troilus and Criseyde »[١٥] » .

والمغزى الذي يستنتجه « لويس C.S. Lewis » هو « نقل المادة " التاريخية " بجدارة ، لاجدارة عبقريتك أنت أو الفن الشعري ، بل جدارة المادة نفسها »[١٦] . والكتب التي لايمكن اقتناء مصادرها ، والمسرحيات « القديمة » والمؤلفون « الغفل » ، اولئك كلهم وجوه لوسيلة توثيقية واحدة ، باقية هي إطلاق العمل الأصيل الروائي في هيأة نشر رسائل امرىء آخر او يومياته . وتحتاج الأصالة الى ان تعالج ، ببراعة في اسلوب تسويغي كما يظهر « درايدن » حين يمدح « آن كلغرو Anne Killgrew » ، انها أصيلة ، بغير براعة لكنها مجيدة مع ذلك حتى

انك تظنّ ان نتاجها مستمد من غيرها :

لقد زان شعرها مثل هذه القوة النبيلة ،

فبدا أنه معار ولكن قد نمته ، الولادة فقط[١٧] .

[وترجمته شعراً بتصرف :

زان ماأبدعتْ من الشعر جزْلٌ
من نبيل النسيج ضافي السدادة

فبدا أنه معار ولكن
ليس إلّا ماقد نمته الولادة]

حتى اذا فسحنا مكاناً لقوة الذكاء لم يكد تعليق « درايدن » يكون ملاحظة « وايلدية » [نسبة الى وايلد Wilde] ، حينذاك ، كما تبدو اليوم .

الاختلاس [الافادة] والسرقة المنتقلة :

تنتج المحاكاة أدباً مصنوعاً بانتقائية كادحة يسهل عدها سرقة ، وتعرض في السوق بزعم ان الناس يفضلون الاختلاس [الإفادة من السابقين] على الجدة في كل زمان .

والمضاهون ، فيما يُجمع عليه عامة ، كنحْلٍ عاملة ، ينهبون وفرة الزهر في حديقة ربات الفن ، ويصيرون اللقاح المسروق عسلاً . كتب « روبرت برتون Robert Burton » في تشريح السوداوية (1621) يقول « وكما .. تجمع النحلة الشمع والعسل من أزهار كثيرة ، جَمّعْت بجهل ، هذا المختار من أدباء مختلفين »[١٨] . وماوجب على مؤلف أن يكون ذا أصالة ، أصالة

تامة ، بحيث يصنع أشياء من باطنه ، فذلك ماتفعله العناكب ، كما يعلم من بعض « معركة الكتب Battle of the Books » لـ « سويفت Swift » (1704) ، ذلك الكتاب الذي أعان على رواجه « ماثيو أرنولد Matthew Arnold » بمؤلفه « الثقافة والفوضى Culture and Anarchy » (1869) : العناكب « محدثون Moderns » صغار مغثون ، يغزلون السم من أحشائهم ، وهم منحطّون انحطاطاً هائلاً عن تلك « النحل » القديمة المعجبة التي تبحث هنا وهناك قبل ان تستخرج العسل والشمع ، « فتمدّ البشرية باثنين هما أنبل الأشياء : الحلاوة والنور »[١٩] .

يعمل جامعو اللقاح بطوية صافية ماداموا يلتزمون بميل بديعي نحو الأسلوب ، ويعالجون الموضوع بكونه شيئاً لاينتمي الى أحد معيّن ، وقبل أن يعيد « روبرت غرين Robert Greene » كتابة قصته « سوزانة والشيوخ Susanna and the Elders » المشكوك فيها ، تحت عنوان « مرآة الحياء The Mirror of Modesty (1584) ، أعفى نفسه ، أولاً ، فاعتذر « بالجواب الذي أتى به « فارو Varro » حين قدم اعمال « اينيوس Ennius » للامبراطور : فهو يستشهد قائلاً : « أنا أعطي صورة رجل آخر ، غير انها مزدهرة ، جدةً ، بألواني أنا »[٢٥] . وفي مثل هذه الأوقات ، من العسير التيقن من حقوق التملك فيما يتصل بعمل المرء ، ذلك بأن موضوعه لايتجاوز اكثر مما دعاه « هوراس » « بالملكية العامة » (فن الشعر Ars Poetica, 31) ، والسرقة مفهوم يصعب صوغه .

صرّح « درايدن » في (1697) قائلاً « لم يكن تاريخ طروادة اختراع « هومر » اكثر منه اختراع « فرجيل » لأن هومر أمدّ بالأخبار فقط لابالقصة »[٢١] .

ولاحظ « وليم ويب William Webbe » وهو قارىء بصير في أيام الملكة اليزابث ان « هومر » أتى بالمادة ، وهي عامة للجميع ، خاصة له » ؛ غير أن « ردیارد كبلنغ Rudyard Kipling » ، في العقد الأخير من القرن التاسع عشر ، وهو زمن متأخر ، عبّر عما كان ، منذ زمنٍ قديم ، رأي الجمهرة في مثل هذه الأمور :

حينَ جسّ عمر قيثارته الرائعة
سمع الناس يغنون في البر والبحر ؛
والذي ظنّ انه قد يفوز به
ذهب اليه وناله ـ كما حدث لي حقاً ![٢٢]

[وترجمتها منظومة بتصرف :

عُمَرُ جسَّ ، مبدعاً ، أو تاره
فتغنّتْ ، مزهوّةً ، قيثاره
سمع الناس ، حينذاك يغنّو
ن غناه في كل صقعٍ وداره
والذي ظن انه قد يواتيـ
ـه أتاه فنال منه خياره
وأنا مثله حويتُ الذي أمّلـ
ـت ، عمري ، وقد أرى آثاره

وكانت الريب حتى في أوج « التقليد ، طريقةً للنظم ، مع ذلك ، تسمع فيما يتعلق به . فقد عاب « جون دون John

Donne » نوع الأديب الذي هو :

حقير يمضغ :

ثمار ألباب أخرى ، وبمعدته الضارية

يهضم بوفرة ، وتنصب تلك الأشياء خارجة منه

وكأنها أشياؤه الخاصة به ، وانها ، في الحق ، له ،

فالمرء اذا أكل لحمي ، ومعروف

ان اللحم لحمي ، فالبراز برازه[٢٢] .

[ترجمتها نظماً بتصرف :

حـقـيرٌ يـلوك ثـمـار العـقـول
ويـهضـمـهـا وهـو لايشـبـع

فـتـخـرج مـنـه بـلا عـسـرةٍ
وتـحـسـب مـلكـاً له يـتـبـع

وذلك حـقٌ بـلا ريـبـة
ومـامـن فـتـىً حـقَّـه يـدفـع

* * *

ومـن نـال مـنـى قـرىً مـرةً
فـذاك قـراي الذي يـمـضـغ

قـرايَ نـعـمْ ليس مـن مـنـكـرٍ
ولكـنَّ ذا نـجـوهُ المـفـرغ]

وكتب « جورج بتنام George Puttenham » بعد ان قرأ قصائد « لجون سوثيرن John Soowthern » قائلًا : « يستحق هذا الرجل ان يؤخذ بجريمة السرقة الصغيرة بسرقته وسائل

أناس آخرين وتحويلها الى استعماله الخاص به »[٢٤] .

وكان اتخاذ عمل قانوني بهذا الشأن محالاً قبل سن قانون « آن » عام 1709 لحماية حق النشر والتأليف للمؤلفين البريطانيين . وبعد ذلك بمدة وجيزة جرّم « جون دنيس John Dennis » السراق بكونهم « خارجين روحيين على القانون » في دولة المعرفة . وأقنع « جيمس سمث James Smith ، بعد عام ، ناشر قصائده بطبع اقتباسات في نموذج مختلف لكي « يتجنب تهمة السرقة »[٢٥] . وتجري محاكاة التشكك الجديد الساخرة ببراعة في فخر « سويفت Swift » بأصالته :

أما سرقة إيماءة فما كان يعرفها قط

ولكن ماكتب قد كان كله له[٢٦] .

[وترجمتها شعراً بتصرف :

وليس يغير على لمحةٍ

من الشعر وهو بذا جاهل

وماقال في كلّ منظومةٍ

فمن كنز إبداعه ناقل]

ومما هو مثير جداً أن اعلان الاستقلال لزم ان يكون منتحلاً ـ من مرثية « دنم Denham » في « كاولي Cowley » :

ماكان لديه مؤلف مجهولاً

ومع ذلك ، مانظم انما كان شعره .[٢٧]

[وترجمتها نظماً بتصرف :

يحيط بكل نتاج أصيل

لكل فتى شاعر او أديب

وماهو بالمدّعي شعره

من الآخرين ولا بالكذوب]

وقد دُونتْ لفظة السارق Plogiarist ، أول مرة ، في 1598 ، حين دعا« جون هول John Hall » أحد محاكي « بترارك » ، وهم كثير ، « صانع موشحة سارقاً » ، معطياً اللفظة اللاتينية (Plagiarus) (ومعناها « سارق »)[٢٨] مسحة انكليزية . وكانت اللفظة (Plagium) ، في القانون الروماني ، الاسم الذي يطلق على جريمة سرقة عبد من سيده ، أو سرقة حر مع قصد استعباده . وكان « مارشال Martial » أول شاعر يطبق المصطلح القانوني مجازاً على السرقة الأدبية وإن لم يكن في ذهنه ، فيما يبدو ، الّا « حرمانه من شرف التأليف » لا الوضع الخبيث لأجزاء من عمل آخرين في شيء يخص ، في ظاهره ، هذا الواضع .[٢٩] وما من امرىء ، قبل القرن العشرين ، فكّر في امكان تفسيرات سايكولوجية لعنصر السرقة في المحاكاة ، كتلك التي تزعم في الدفاع عن « كولرج » .

« فاعادة كتابة فقرة لكاتب آخر ، إعادة تفصيلية دقيقة كانت ضرباً من الطلسم يهدىء من قلقه » كما يقول « توماس مك فارلاند Thomas Mc Farland » ، الذي يرى ان سرقات « كولرج » ، ليست سرقات ذهن مدقع ولكنها مواد الفسيفساء لتقنية تركيب عصابية »[٣٠] .

أهذه هي القاعدة السايكولوجية التي تستقر عليها المحاكاة ، على وجه العموم ؟

فان تكن السرقة المنتقاة هي الأصل المشكوك فيه لأدب محاكاة فالاختلاس [الافادة من الآخرين] قوتها المؤثرة . ولما كان أدب الاختلاس يدعو الى درجة عالية من معرفة القراءة والكتابة بين القراء ، فهو يحقق قوته الفريدة بمعالجة نصوص سابقة بكونها إرثاً يثير دائماً مناسبات ادبية اخرى ، تجدّ ، أحياناً ، وتهزل أحياناً اخرى ، ولكنها تطابق الحال ، دائماً [٣١] . ويجعل الاختلاس فن « توماس غري Thomas Gray » ممكناً ، فشعره مكان للصدى يرن بأصوات شعراء سابقين ، او فن « توماس مكاولي Thomas Macaulay » الذي (في تقريض ثاكري Thackeray) « يقرأ عشرين كتاباً ليكتب جملة »[٣٢] . وكذلك مسرحيات « ويبستر Webster » فسيفساء مقتبسات ، وهي تعرض معضلة القطع بعدد الأجزاء الصغيرة والقطع التي يراد منا تمييزها . ويود المرء ، مثالياً ، أن يصطنع تمييز « هرمان مير Herman Meyer » ، بين المسروقات والمقتبسات .

يميز المسروق من المقتبس بكونه يخلو من سمة تشير الى الاصل »[٣٣] . ومن سوء الحظ اننا لانملك وسيلة لكي نعرف أيصدي « الشيطان الابيض The White Devil » و « دوقة ملفي The Duchess of Malfi » « تداخلاً نصيّاً » مع مقتطفات مدفونة ام انهما يعشياننا بلمعان سطحي لفقر جميلة ، فقر وظيفتها ان ينير بعضها بعضاً ؟ ولما كان الجمهور المعاصر لايتوقع منه ان يميز التضمينات فان مقاطع غامضة في المسرحيات تزداد وضوحاً لو جرت معالجتها بوساطة النصوص التي سطا عليها « ويبستر Webster »[٣٤] . أيعني هذا أن « ويبستر » (مثل ايليوت) مزج

المسروقات بالمقتطفات بلا تمييز ، ام يعني ان الباحثين يسرهم الحصول على مايستطيعون من عون من مصادر « ويبستر » حين يكون معنى قطعة معينة غامضاً ؟ لايمكن ان تكون طريقة التوثيق بالمصدر خالصة كلها من ريبة السرقة الاّ في حالات حيث السخرية لاتنطلي فيها ، فمامن امرىء يتهم « جين اوستن Jane Austin » بشيء غير اهتمام بمحاكاة ساخرة في روايات أشير اليها في « دير نورثنجر Nor thanger Abbey » (1818) اما في غير ذلك ، فالافادة [المتضمنة من الآخرين] قد تكون عملاً محفوفاً بالمخاطر ، يُهلل له ، من وجهة ، بأنه ذروة الترف الثقافي ، ويوصم ، من وجهة اخرى ، بأنه سوء تصرف أدبي .

الأصالة « الفردية » :

كانت محاكاة الأقدمين (Imitatio Veterum) يوصىٰ بها الأدباء الشبان ، على نطاق شامل ، حتى زمن متأخر من القرن الثامن عشر ، حين كانت نظرية الأصالة المنافسة لها ، قد جرى صوغها . ويشير التحول من واحدة الى اخرى الى ثورة في تقديرنا العنصر الفردي في الابداع الادبي . وتزدهر المحاكاة ، افضل ماتزدهر ، بين أناس لايهمهم محق أنفسهم في الوظائف التي يقومون بها ، وهم لايرون انهم أدباء ، في المقام الأول ، ولكنهم (في الصيغة الماركسية) اناس يشتغلون بالكتابة ولهم أنشطة أخرى غيرها[٣٥] . فان لم يخطر ببال أحد ان يربط الأعمال الأصيلة بالأذهان الأصيلة، فما من أحد ينتظر، جوازاً، معالجة

تفضيلية لانتاج تلك الأعمال ، أو أن يكون لديه كثير مما يقوله بشأن حقوق التملك فيما ينتج . وستترك الأعمال الكبيرة غفلاً من حمل اسماء منتجيها ، مما يحرج الباحثين شيئاً ما : الباحثين الذين يشعرون أنهم مضطرون الى ان يبتدعوا مؤلفين لها مثل « شاعر الغوين The Gawain Poet » او « استاذ ويكفيلد The Wakefield Master » . فمن المغري ان يخلص الى أن « أستاذ ويكفيلد » لم يكن مدركاً مأثرته في انتاج نص لمسرحيات « تاونلي Towneley » ، ولم ير سبباً لذكر اسمه في أواخر مسرحيات تعالج موضوعات انتزعها من الانجيل . ولكي يطبع إدراك في الذهن عن الاضافة الأصيلة الى مثل هذه الأعمال ، لابد من إعادة توجيه الاهتمام من بناء النتاجات الى سايكولوجية المنتجين .

ويقدح الانسياق من واحد الى آخر إشارة تغيير من اتجاهات « القرون الوسطى » الى اتجاهات « عصر النهضة » نحو الامكان البشري . وحين نشر « دون Donne » مؤلفه المكفهر « تشريح العالم » في العام 1611 سجل القلق تلقاء مايتوقع ان يكون عليه عصر جديد فيه كل امرىء قد يعدّ نفسه فريداً كالعنقاء[٣٦] . وفي الحق ، لقد بزغ ، خلال العقود القليلة التي تلت ذلك ، ولع جديد بالشذوذ وغرابة الأطوار ، مع « عنقاوات » يتزين علانية محتذيات « السير توماس براون Sir Thomas Browne » في « Religio Medici » (1643) . وتظهر محاكاة مبكرة لهذا الاحساس المتزايد بتفرد التجربة الفردية في رسالة كتبها « بترارك Petrarch » الى « بوكاشيو Boccaccio » في 1359 : « كلانا لديه ، حقاً ، شيء فردي ، وخاص به [Quiddam Suumac

Proprium] في كلامه ولغته كما في وجهه وايماءته » شيء يسهل تعهده بالرعاية اكثر من تغييره »[٣٧] . فلدينا ، هنا ، تمييز واضح لاينتمي الى القرون المتوسطة ، لأهمية « الخصوصية » الفردية ، هو ادراك لعله ساق « وليم بليك William Blake » ، فيما بعد ، الى نقطة كان لابد فيها من أن يستنبط طريقة أصيلة لتصميم الكتاب ، وطريقة أصيلة للنقش البارز توافق تفرد مايقدمه مع طرق نشر اكثر تقليداً ، وقد اخبر « فرانسيس فنتش Francis Finch » « جلكر يست Gilchrist » أن « بليك » ضرب جديد من بني الانسان ، أصيل كله ، وهو أصيل في الأشياء كلها »[٣٨] .

واذ يقوّم الفرديون تقويماً اعلى من الممثلين [لغيرهم من الاصناف] او النماذج ، يصعب الابقاء على اهتمام حي في ممارسات المحاكاة التي تستلزم إنكار الذات لارتيادها واستكشافها ، وتثبيط كتابة مايروّح عن النفس .

لاجرم ان أنصار الأصالة قد يجدون المحاكاة على ضلال . فان تكن على الأديب ، قبل كل شيء ، تبعة نحو شيء فردي وخاص Quiddam Suumac Propium ، فهو ملزم بانتاج عمل متفرد تفرد « بصمات » أصابعه .

يقول « ادوارد يانغ Edward Young » في 1759 « ولدنا ذوي أصالة فكيف يحدث أننا نموت نسخاً [مكررة] ؟[٣٩] واذا به يلقي اللوم ، في جوابه (وليس أصيلاً جداً) ، على الفن المحاكي ، فن القرود ، يقول : ماإن نبلغ أعوام الطيش (دعني اقول هذا) ، حتى تختطف محاكاة القرد المتطفلة اليراع ،

وتمحو أثر الطبيعة في الانفصال وتلغي قصدها الحنون ، وتحطم كل فرديتها العقلية »[٤٠] فان نكن كلنا عنقاء استطعنا ان نصدي ، مقتنعين ، احدى « عواطف » « روسو Rousseau » التي افتتح بها « اعترافاته » (1781) : ربما لست أفضل (من الآخرين) ولكني ، في الأقل ، مختلف عنهم »[٤١] .

وترفع المحاكاة من فكرة اتساق التجربة البشرية وتماثلها وتحفّز الناس الى توكيد الاستمرار التاريخي في ذلك النسيج المتشابك الذي يدعي بالتقليد . وتستغل فكرة الأصالة ، من وجهة اخرى ، اختلاف الناس في جلب الانتباه الى تفرد التجربة الفردية ، وتقود الى رأي في التاريخ منشق ، فيه التبدلات المفاجئة هي القاعدة ، وترى التغيرات الخطيرة تحدث ، اذ ذاك ، بعرضية ملطفة . كتبت « فرجينيا وولف Virginia Woolf تقول : « في كانون الأول او مايقاربه من عام 1910 تغير الاسلوب البشري »[٤٢] . ولعلها كانت تفكر في ذلك الانشقاق بينها وبين روائيي القرن التاسع عشر الذي يشير اليه معرض مابعد الانطباعية الذي افتتح في لندن في تشرين الثاني من عام 1910 . وقد كتبت الملاحظة في 1924 حين فكر المحدثون في انحدارهم من الفكتوريين البارزين بذلك النفور الذي يحمله من بعد المحدثين ، هذه الأيام ، وهم يفكرون في آبائهم وأجدادهم من المحدثين العظام .

وقد يرى البعض ان هذا يؤيد رأي « تيموثي ليري Timothy Leary » في أن « هوة الجيل الفاصلة هي تحول

نوع »[٤٣] . والنقطة التي تهمنا ، الآن ، مع ذلك ، هي انه كلما أعلن مثل هذا الانشقاق ورسم « المتحولون الجدد »[٤٤] خطهم الفاصل ، فالماضي ، حقاً ، في خطر .

نسيان الماضي :

لم تعد المعرفة لدى المدافعين عن الأصالة استعادة القديم ، ولكنها اكتشاف الجديد . فالدفاع عن الأصالة الأدبية ، في هذا الشأن ، نتاج « معركة الكتب » ، معركة القدامى والمحدثين تلك Querelle des Ancients et des Modernes التي توقع حدوثها « ريكو ديلا ميراندولا Ricodella Mirandola » حين قال لـ « كاردينال بمبو Cardinal Bembo » في 1512 « إننا أعظم من القدماء »[٤٥] . ونشر محدث تقدمي مثل « بيكون Becon » « تقدم المعرفة » (1605) معتقداً أن بني جيله عرفوا اكثر مما عرف الأقدمون ، ولم يستطع « جوزيف غلانفيل Joseph Glanvill » ، وهو يهاجم « عبث الجزم » في 1661 ، ان يرى معنى في « الشغف بالقدم » الى حد الجهل بالمنجزات المعاصرة ، والنظر « بتبجيل خرافي الى مايروى عن العصور المندثرة »[٤٦] .

وأكدت السلفية التي تهاجمها مثل هذه الملاحظات : ان الأقدمين يفضلون المحدثين لأنهم عاشوا حين لم تكن البشرية قد انحدرت ، بعد ، الى الدركة التي بلغتها في القرنين السادس عشر والسابع عشر اذ لم يكد يبقى غير أربع مئة سنة من ستة الآلاف من السنين المقدرة للعالم الذي خلقه الله [تعالى] قبل ميلاد

المسيح بما يقرب من ٤٠٠٤ سنة . وكتب « فازاري Vasari » في تقديم كتابه « حياة الفنانين Lives of the Artists » في العام 1550، يقول : « كان الأوائل اكثر كمالاً ، وقد وهبوا عقلاً أوفر [مما وهبنا] ورأوا أنهم عاشوا أقرب الى زمن الخلق »(٤٧) . ومن المعلوم انهم انشأوا الفنون كلها وجعلوها كاملة أيضاً ، فجعلهم هذا عمالقة في عيني المحدث الذي هو تافه ، عند المقارنة ، بسبب حداثته .

ويرفض المحدثون قبول الحتمية التاريخية التي استجدت فيما بعد ، تلك التي تتضمن أن تاريخ مابعد الكلاسية هبوط مستمر ، وأن الانسان المحدث لايمكن ان يملك تطلعاً أعلى من محاكاة الاجادة المعترف بها في الأمل البائس ، أمل عودة فكر الاغريق والرومان الأقدمين البالي . وباعادة التقويم الحديث ، يعاد تحديد تبجيل الماضي بالنيل منه بوصفه « مذهب القدم » ! فلم يعد الماضي إرثاً ، فهو يصبح الآن حملاً ثقيلاً مسبباً حرجاً ، شيئاً ينبغي تجنبه اذ يثير في المحدث احساساً بالصنعة لاينأى في التشبيه عن « الخنوع الثقافي » الذي لاحظه « أرثر فيليبس Arthur Phillips » في الأدباء الاستراليين الذين يقلقون حيال رأي النقاد الانكليز في نتاجهم .(٤٨) ذلك بأن المحاكاة في رأي المجادل الانكليزي الأول في الدفاع عن الأصالة « ادوارد يونغ Edward Young » ليست الاّ « الوضاعة معترفاً بها »(٤٩) . فالتاريخ يصبح كابوساً يحاول المرء عبثاً ان يستيقظ منه ، وتجذب « نيوفاوند لاند » الامريكية امرأً مثل « غوته Goethe » او « هايني Heine » لأن لها فائدة كونها شبه قارة أوربية خالية خلواً مباركاً

من التاريخ الأوربي. وينهض أمرؤ يدعى « امرسون Emerson » في 1837 ليتهم الأدباء الامريكيين بأنهم « أصغوا طويلاً جداً للهمات اوربا المهذبات » ؛ ويلح ، بعد أعوام قليلة ، رجل يدعى « ملفيل Melville » على القوم أنفسهم أن يهجروا تبعيتهم الأدبية لانكلترا »[٥٠] .

ويكره المحدث أن يرى نفسه امرأ يُعنىٰ بالماضي ويظنه كافياً أن ينزل من المحدثين المزيفين بأن يدعوهم « إناساً قانعين بدلالات اساتذتهم » كما في هزء « وليم كارلوس وليمز William Carlos Williams » من « باوند Pound » و « ايليوت »[٥١] . ويميل الأديب المتعلق بالقدم ، من وجهة اخرى ، الى رؤية الأدب الحديث كله بوصفه سلسلة ملاحظات على « هومر » . يقول « جونسون Johnson » : « الادباء المحدثون هم أقمار الأدب ، يضيئون بضوء منعكس ، من نور معار من الأقدمين »[٥٢] . ويرغب السلفيون [التقليديون] في قبول هذا ، ويقدمون عطاءهم الخاص لشعر المرايا كما يفعل « فلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov » المتلاعب بالألفاظ في « النار الشاحبة » (لندن 1962) ، آخذاً تلميحه من « تيمون الاثيني Timon of Athens » :

« القمر سارق رديء / وناره الشاحبة يختطفها من الشمس » . [ترجمته المنظومة بتصرف :

وهذا القمر السار

ق لايحسن أن يسلب

فهـذا نـوره الشـاحـــــــ
ـب ضـوء الشمس اذ تغرب]

ومـالدى المحدثـين المنشقـين شيء من هـذا أبـداً ، وهم يـفضـلون (كمـا في صـورة « لورنس D.H. Lawrence) ان « يبدأوا بالشمس »[٥٤] . أو (في صـورة مفضلة أخرى) انهم سيتخذون وجهة خصومة قاتل أحـد ذوي القربى تلقـاء الآباء المؤسسين لتقاليد دُسّت عليهم . وقـد اشتكى « غيوم ابـولينير Guillaume Apollinaire » في كتابه « الرسامون التكعيبيون » قبل ان يستمر ليكتب البيان « نقيض التقليد المستقبلي Lantitradition Futuriste » (1913) ، قائلاً : « لايستطيع المرء أن يكون حاملاً جثمـان أبيه الى الأبـد » . ويصرخ « انـطوني ارتـو Antonin Artaud » في « المسـرح ونظيـره » (1938) قائـلاً : « ليفسـح الشعراء الموتى الطريق للبقية الباقية »[٥٥] . ووجد محرقو الثقافة لسان حالهم في مبتدع « المستقبلية » الايطالي « مارينيتي F.T. Marinetti » الذي شن هجومه على « مذهب القدم Passatismo » في جريدة « الفيغارو Le Figaro » في العشرين من شباط 1909 ، قائلاً : « سنحطم المتاحف والمكتبات والاكاديميات من كل نوع » ثم استطرد قائـلاً : « نريـد ان نحرر هـذه الأرض من الأُكال [الغنغرينة] الكريه الرائحة ، أكال الاساتذة ، وعلمـاء الآثار وادلاء السياحة في مناطق الآثار والمتجرين بالكتب القديمة »[٥٦] . واذ اشتدت حرارة حماسته نحـو المهمة التي يقـوم بها ، حث المتعاطفين معه على « أن يشعلوا النار برفوف المكتبات وأن يوجهوا

قنوات المياه لتغرق المتاحف ! » (فما أشد سروره لو وقف على مأزق مدينة البندقية اليوم ، تلك الوحدة القدمية القصوى)[٥٧] .

وتكشف معارضة « مارينيتي Marinetti » لمذهب القدم ، وقد ردّدها « الداديون Dadaists » توقاً الى بوح ثقافي نظيف أو الى اللوح الأملس Tabulrasa [العقل قبل تلقيه انطباعات خارجية] . قال « هيغو بول Hego Ball » عام 1917 : « علينا أن نحرق المكتبات كلها ولانسمح ببقاء غير الذي يعرفه كل امرىء عن ظهر غيب . وسيبدأ ، حينذاك ، عصر أسطورة جميل »[٥٨] . أو كما يقول « دادي » آخر « مارسيل جانكو Marcel Janco » : « طلبنا اللوح الأملس Tabularasa . نحن نعرف ، حينئذٍ ، أن رجل الكهوف فنان عظيم فعلينا أن نبدأ بدءاً جديداً »[٥٩] . ويقصد بأمثال هذه « العواطف » أن تصدم اولئك الذين ينظرون الى أوربا متحفاً ، لا « استديو Studio » ويعتقدون ان الماضي يخفي دروساً مهمة للحاضر . كتب « سانتيانا Santayana » يقول : « حكم على اولئك الذين لايستطيعون ان يتذكروا الماضي أن يرددوه »[٦٠] . ومن الحق أيضاً أن أولئك الذين يمكنهم أن يتذكروا الماضي محكوم عليهم ان يراقبوه اذ يعيده اولئك الذين لايمكنهم تذكره .

وتستدعي معارضة مذهب القدم جهلاً مقصوداً لايسهل أن يقوم به أناس ألفوا فهم الحاضر من موقع الماضي الأفضل . من الطبيعي ان الأديب الجاهل ، بتمسكه بالجهل بصفته أفضل واق من ان يسحقه ثقل الماضي ، في موقع أفضل كثيراً من أولئك الذين

يختارون ، واعين ، سبيل عدم المعرفة . وليس الجهل السعيد من نصيب امـرىءٍ كـ « جون ستيـوارت مـل John Stuart Mill » (الذي بدأ تعلم الاغريقية في الثالثة من عمره) او كـ « توماس مكاولي Thomas Macauly » الذي انتقى منتجات من « هومر » و « فرجيل » و « بنـدار Pindar » حين كـان في السادسـة من عمره . وقد يصلح الاعتدال ، في السنين الأخيرة ، بعض ماحدث من أذى خلال شباب أسيء قضاؤه في ملازمة الكتب من غير معرفة عمليـة . في عام 1781 كتب « وليم كـاوبـر William Cowper » يقول : « أحسب في منافعي الرئيسة ، ناظمَ أشعار ، انني لم أقرأ شاعراً انكليزياً في هذه الأعوام الثلاثة عشر . وليس غير واحد في هـذه الأعـوام العشـرين »[٦١] . وعـلى هـذا النحـو ، أخبـر « وردزورث » « هـنـري كـراب روبـنـسـون Henry Crabb Robinson » أنـه لم يكن « قط قـرأ لفظة واحـدة من « ماوراء الطبيعة » الالمانية ، والحمد لله ! »[٦٢] .

ولعل مايميز مقدمته للأغاني الشعبية Lyrical Ballads » لعام 1802 ، تمييزاً حاداً من نقد الكـلاسية المتـأخرة هـو قلة تلميحاتها للنقاد السابقين ، لاسيما في الجهـل المفتعل بـاشارة « ووردزورث » الوحيدة الى ارسطوطاليس ، يقول : « قد قيل لي ان " ارسطوطاليس " ـ وينبغي ان نفهم انه لم يكن في حقيقة الأمر ، قرأه ـ « قال إن الشعر اكثر الكتابات جميعاً فلسفة » : وانه لكذلك . »[٦٣] . يتحدث ، هنا امرؤ لم يثقل ، في الظاهـر ، بالماضي . امرؤ مدرك وجـود أعمال « ارسـطوطاليس » ، ولكنه لايشعر بالتزام دراستها بعناية . يبدأ « وردزورث » بالشمس ،

ويعني بها « وردزورث » نفسه ، فيستطيع ان يتجاهل ضوء قمر « ارسطوطاليس » ولمعان قمر الارسطوطاليسيين . فما ينبغي على الاديب « الاصيل » ان يظهر للعيان انه يألف الشواهد الكلاسية Loci Classici فيما يتعلق بموضوعه ، حتى اذا عرفها افضل من كثير من قرائه ، ويجب ان يتعهد مايوهم بالجهل بالرعاية ان أريد لما يوهم بالاصالة أن يبقى . فما أشده إيضاحاً ان يكون كيتس قد كشف المخادعة كلها بقوله : « أنا ، الآن ، أقرأ « فولتير » و « غبون Gibbon » وان كنت كتبت « رينولدز Renolds » في اليومين الأخيرين ، لأثبت الاّ فائدة تجنى من القراءة »[٦٤] .

الجدة والأصالة :

حين يعتقد الناس بأن ليس من جديد تحت الشمس ، وأنّ كل شيء قد قيل من قبل ، فعلى الأدباء أن يوقظوا الاهتمام في المألوفات الكبيرة من التجربة البشرية بتعلم فن سرد قصص قديمة بطرق جديدة . فهنا يظهر أديب المحاكاة « أصالته » بـ « التركيز » على المعالجة لا الموضوع . ورأى هوراس أن « مَسْرَحةَ » حكاية طراودية أفضل من شق أرض جديدة » ويبدو انه يعني أن كل أحمق يستطيع ان يكون أصيلاً ، ولكن من « العسير أن تكون أصيلاً في معالجة موضوعات بالية » (فن الشعر ، 30 — 128) . وقد أثنى « وولر Waller » على « دافينانت Davenant » لمواجهته هذا التحدي مواجهة تثير الاعجاب بكتابة « غونديبرت Gondibert » (1651) ، وهو عمل

ان نظر فيه القارىء اللبيب فـ :

قد يجد الحب القديم يحكى بلغةٍ صافية غضة ،

مثل دينار [عملة] جديد الضرب من ذهب قديم .[٦٥]

[وترجمتها نظماً :

فلقد يرى الحبَّ القـديــــ

ـمَ يقـال بـاللفـظ الأنيــقِ

وبكـل حلـوٍ من جـديـــ

ـدِ السبـك محبــوك رقيقِ

يبـدو كـدينــار جـديـــ

ـدِ الضرب من ذهب عتيقِ]

وبـاختصار ، كـانت أصالة « فـرانسـوا فيلو Francois Villon » هي ان ينتخب من أدب المـوت في القـرون الوسـطى موضوع « اين هم ؟ » الكئيب وتحويله الى : « Mais Ou Sont Les Neiges d'antan ? » ومعنى ذلك كمـا جـاء في تـرجـمـة « روسيتي Rossetti » الانكليـزيـة : « لكن اين ثلوج السنـة المـاضية ؟ »[٦٦] . والاجـادة هي ، في الاكثـر قضيـة تحسـين اكتشـاف امرىءٍ آخـر ، ذلك بأنـه ، كما قـال « شيشـرون » (بروتس ، 71) : « ليس من شيء كامل لحظة ابتداعه » .

ونتيجة نظرية المحاكاة هي إظهار تهـافت ماقـد يُدعى ، الآن ، بالأصالة ، باعادة تعريفها بأنها « الجدة » ثم الزعم أن الجدة لاعلاقة لها بالاجادة ، وقد يسلم ناقد من القرن الثامن عشر بأن إلياذة « هومير » عمل أكثر اصالة من انياذة « فرجيل » ،

ولكنه يظل يميل الى رؤية الانياذة القصيدة الفضلى . وقد يتفق هذا الحكم مع قول « كانت Kant » في « نقد الحكم Critique of judgement » (1790) ، بأن الاصالة قلّما تكون فضيلة إن استطعنا أن نسلّم بوجود « الهراء الأصيل »[٦٧] وقال « هاوسمان A.E.Housman » لـ « برجز Bridges » : « لاتكاد الاصالة تكون جيدة كالجودة ، حتى اذا كانت جيدة »[٦٨] .

ونكتشف أن الفنون يمكن ان تكون محفوفة بالمخاطر ، في سهولة ، بما يدعوه « ويندام لويس Wyndham Lewis » بـ « عفريت التقدم » الذي يعرّفه بأنه « المجاهدة المرَضية وراء شيء يتبجح بسبق مثير للدهشة »[٦٩] . وتتضمن المحاكاة ، من وجهة اخرى ، عناية مستمرة بالأمور المركزية التي تنكر على التقدميين الذين يشعرون بأنهم مضطرون الى ارتياد الأمور الخارجية فقد سبق ان ارتاد « المركز » اولئك الذين لايأمل المرء مضاهاتهم . ولفت « ثيوفيل غوتيه Theophile Gautier » الانتباه ، في مقدمته لـ « أزهار الشر » لـ « بودلير » (1857) ، الى السبيل التي يزيد فيها الأدباء المحدثون من استقصائهم تجارب آبدة ذات سمة عصابية أو هذيانية . واذ يلزم صرف النظر عن موضوع محاكاة قياسي كطريقة امرىءٍ مع خادمة ، بسبب انه موضوع مطروق من قبل ، تصبح الجدّة المسعورة لرواية « غورفيدال Gore Vidal » « ميرا بريكنرج Myra Breckinridge » (1968) لابدّ منها . وليس معنا « صمويل جونسون » ليؤكد لنا ، ثانية ، ان الأدباء ليسوا مضطرين الى نقل « حقيقة مجهولة » فهم يؤدون وظيفة ذات فائدة كافية بـ « بتنوع سطح

المعرفة »[٧٠] .

ومهما يكن من شيء ، فحتى في القديم الكلاسي ، يبدو أن طائفة من الأدباء تتجاهل مايعتذر به منظرو والمحاكاة المقنعة ، وتصر على أهمية الاصالة في معنى يشبه ماتعني اللفظة عندنا ، ولم تقلق قط من جواز ان عملاً أصيلاً أصالة مطلقة قد يكون مبهماً ابهاماً مطلقاً . ويصف الشاعر الهوميري « فيميوس Phemius » نفسه بأنه « متعلم بذاته » فهو ، بهذا ، غير مدين لأحد ، ويدعي « بندار » مراراً أصالة شعره ، مقدّماً « أزهار الأغاني التي هي جديدة » في قصيدة ، و « أغنية ذات أجنحة جديدة » في اخرى[٧١] .

ويسأل « كونيتيليان Quintilian » قائلاً : « أجريمة أن نكتشف شيئاً جديداً ؟ » ، ولكن سؤاله يضلل القراء المحدثين غير المدركين لحقيقة ان « ادعاء الأصالة » كان طريقاً تقليدياً لبدء خطبة كلاسية[٧٢] . وتكافؤ الأمرين ، فيما يتعلق بأهمية الأصالة ، ظاهر بجلاء أشد فيما راح الأدباء الانكليز يدعونه بـ « الاختراع » . واللفظة [اختراع Invention] مشتقة من « Invenire » (ومعناها : يعثر مفاجأة على ..) ، واستعملت أولاً في المعنى الذي كان لها في البلاغة الكلاسية « اكتشاف المجادلات المقبولة [الحجج] التي تبدو كذلك لجعل قضية المرء مقبولة [شرعياً] »[٧٣] . وليس الاختراع أصيلاً بالضرورة لأن المرء يستطيع ان يعثر على مادة مناسبة في كتب أناس آخرين ؛ وهذا هو معنى « الاختراع » في أول كتاب انكليزي في البلاغة « فن البلاغة أو حرفتها » لمؤلفه « ليونارد كوكس Leonard Cox »

(1530) . ويبدو ان « درايدن » حين كتب في عام 1695 أنه « بغير الاختراع ، لايكون الرسام الاّ ناسخاً ولا الشاعر الاّ سارق آخرين[٧٤] ، كان يستعمل اللفظة [Invention] كما تستعمل في المعنى الحديث . الاختراع ، بعد ظهوره مصطلحاً تقنياً لاختيار الموضوع ، أصبح ، بالتدريج ، مصطلحاً « سايكولوجيا » مرتبطاً بالخيال ، وأصبح سمةً مميزة « للعبقرية المبتدعة » . والاختراع ، عند « الكساندر جيرار Alexander Gerard » الذي نشر « مقالة في العبقرية » في (1774) ، هو « القدرة على انتاج ضروب جمال جديدة في أعمال الفن وحقائق جديدة في قضايا العلم »[٧٥] .

ضروب جمال جديدة ، حقائق جديدة : الجدة هي علامة الحداثة ، يقول « باوند » : « اجعله جديداً » الشعار السائد ، والتقدّم التقني المثال السائد . كتب « ايليوت » يقول : « إنه لعبث من الشاعر أن ينظم ماقد جرى نظمه من قبل ، مثلما يعيد عالم من علماء الأحياء اكتشاف مكتشفات « مندل Mendel »[٧٦] .

والتفت الأدباء في أواخر القرن الثامن عشر عن عموميات ليعزلوا كل الذي هو خاص خصوصية متفردة في وفرة الطبيعة ، وبدأوا يعالجون بازدراءٍ نوع الأدب الذي يرجع كل قلب صدى له . ولتأييد السعي الجديد ، اخترعت صيغة جديدة حقاً في القرن الثامن عشر ، صيغة ماكانت معروفة لدى الاقدمين ، دُعيت (بصراحة غير مثيرة) بـ [الرواية] « الجديدة Novel » . فان ضمنت وفرة الطبيعة ، كما ظن « جونسون » ، وجود ألف موضع غير مرتاد ، وألف زهرة غير مقتطفة ، وألف نبع غير ناضب »[٧٧] .

فعلى طالبي الجدة الجدد أن يقوموا بالارتياد والقطف والاستنفاد .

الأصالة بوصفها سمة العبقرية :

قال « جونسون Johnson » على لسان « إملاك Imlac » : « لم يكن امرؤ عظيماً بالمحاكاة قط »[٧٩] . وفي أواخر القرن الثامن عشر ، اتفق عدد متزايد من النقاد على انه مهما تكن محاكاة إبداعية ، فهي ، بالضرورة أدنى من العمل الأصيل وكتب « ادوارد يونغ » قائلاً : « لاتفوق المستنسخات أصولها ، كالجداول لاترتفع الى أعلى من ينبوعها »[٧٩] . وفي الأعوام التي تلت نشر « رسيلاس Rasselas » (1759) . صار ينظر الى الفرق بين المحاكاة والأصالة كالفرق ، بين الموهبة والعبقرية ، تقريباً .

واكتسبت « الأصالة » هيبتها ، اليوم ، من خلال بحوث « سايكولوجية » جديدة في طبيعة العبقرية . ولم تفقد لفظة « العبقرية » معناها القديم ، المعنى المتعلق بـ « روح ملازمة » ، حتى حل القرن الثامن عشر ، فأصبحت مندمجة بالذات بكونها « هبة عقلية » وبهذا مكنت من أن يجري الحديث فيمن هو خارق الذكاء بوصفه « عبقرياً »[٨٠] . وكان « شكسبير » ، اذ ذاك ، معرضاً رئيساً ، داعياً ثناء « پوب » العريض بقوله : « ان استحق مؤلف اسم أصيل فهو « شكسبير »[٨١] . وأول كاتب قصر كتاباً بأكمله على العبقرية في المعنى الجديد الذي لايزال جارياً هو « وليم شارب William Sharp » الذي نشر مؤلفه « بحث في العبقرية » عام 1755 ، قبل

نشر كتاب « يونغ » Young « تخمينات في النظم الأصيل » (1759) ، بأربعة أعوام ، وقبل نشر « روبرت وود Robert Wood » « مقالة في عبقرية « هومر » الأصيلة » (1767) باثني عشر عاماً ، وكذلك نشر « وليم دف William Duff » « مقالة في العبقرية الأصيلة » (1767) . وتسم مثل هذه التحريات تحولاً جذرياً في الاتجاهات التقليدية نحو العلاقة بين الفن والطبيعة ، وبين جهد التأليف [النظم] والحافز الابداعي ، وبين المعرفة المكتسبة والتعبير العفوي . فاذا سأل « هوراس » ، مثلاً ، نفسه : أتكون القصيدة الجيدة نتاج الطبيعة أم نتاج الفن ، قرر أنه لم يستطع « رؤية قيمة التطبيق [Studium] من غير جدارة [او استعداد] [ingenium] طبيعية قوية ، او ، من وجهة اخرى ، رؤية قيمة العبقرية الفطرية الّا اذا جرى تعهدها بالرعاية » (فن الشعر ، 11 — 408) .

ويبدو أن الجزء الحاسم هو « الجدارة » [او الاستعداد الفطري] . لاجرم أن أسطر « هوراس » هي التي ألهمت نحوياً عاش في نحو العام ٢٠٠ بعد الميلاد ، صوغ القول المأثور الذي استشهد به كثيراً : « لايصنع الشاعر بل يولد[٨٢] » (Poeta nascitur non fit) .

وهوراس ، على الرغم من تسليمه بالاستعداد الفطري ، يقصر كثيراً من كتابه « فن الشعر » على التطبيق [اي الجهد والتدريب] ، مؤكداً أهمية إتقان نظام الوزن والعناية بتهذيب ماتكتب ، وهكذا . وربما كان لابدّ من هذا الاختلال بالتوازن : إمّا أن يكون لديك « الاستعداد » الفطري ، أو لايكون ،

فالايكن ، فليس من شيء يمكنك ان تفعل فيما يتصل بذلك . ومن وجهة اخرى ، يمكن التحدث في براعة الصناعة حديثاً مفيداً ، وهذا هو السبب في أن الكتب التي تبحث في فن الشعر من أيام « هوراس » الى مابعده . تقصر الانتباه على التقنيات التي يستطيع المرء اكتسابها من خلال التطبيق والتدريب . ومايميز اتجاه امرىء كـ « شارب Sharpe » او « دف Duff » هو حب استطلاعه الرومانسي بشأن « الاستعداد الفطري » . فالأديب المجد الكادح ، نتيجة ذلك ، راح يحجبه العبقري الطبيعي الذي أراد ان يُطبق تلك الأوراق العقيمة التي تحمل أدب الفي العام السابقة ، ويسلك ، بدلاً من ذلك ، سلوك عنقاء آبدة لم تروّض ، متخصصاً بالنشوات المنطلقة الجميلة ، أصيلاً أصالة عفوية ، ناطقاً بأصواته الفطرية الآبدة . وقد اكتشف « جونسون Johnson » أعراض النمط الجديد في 1751 بقوله : انها « نفاد صبر في الدراسة ، وازدراء أساطين الحكمة القديمة العظام ، ونزوع الى الاعتماد على العبقرية غير المزودة بالثقافة اعتماداً تاماً ، والحصافة الطبيعية »[٨٣] . ولكن في إعادة التقويم الرومانسية التي كانت تأخذ مكانها حينذاك أعيد تفسير نقاط الضعف التي اكتشفها « جونسون » وكأنها نقاط قوة . وسرعان ماذم « ادوارد يونغ » التعليم بكونه محض « معرفة معارة » ، أدنى كثيراً من العبقرية التي هي « المعرفة الفطرية غير المكتسبة ، وهي ملكنا حقاً »[٨٤] . وأضاف يقول : « ينشأ الأصيل ، عفوياً ، من جذر العبقرية الحيوي ، انه ينمو ولايصنع »[٨٥] . لقد انتهت المحاكاة التي تعتمد على الكتب ، ليحل

محلها انتباه غض الى تلك الخصوصيات الدقيقة ، خصوصيات الطريقة التي تكون بها الأشياء ، انتباه ، كان الوقت ، اذ ذاك ، ما يزال مبكراً ليدعى باسمه المناسب : محاكاة الواقع او تصويره ، [المحاكاة بهذا المعنى Mimesis لامحاكاة الآخرين Imitatio] .

فان كانت مثل هذه المحاولات لسبر لغز « الاستعداد » الفطري تستحق الثناء فانها أورثتنا الرأي المعضل القائل ان الادباء مختلفون بعض الاختلاف عن الآخرين . فالشاعر الوردزورثي ، مثلاً ، هو ، قبل كل شيء ، امرؤ غير اعتيادي يملك اكثر من إحساس عضوي اعتيادي »[٨٦] ، وهو ، بغير هذا ، ليس شيء ، ومهما يكن من شيء فقد رأى « بنديتوكروشيه Benedetto Croce » أن صيغة أكثر صواباً لـ « Poeta nascitur » يمكن ان تكون : « Homo nascitur Poeta » : من الناس من يولد شاعراً عظيماً ، ومنهم يولد صغيراً . وقد جاء الاعجاب ، بالعبقري وخرافته من هذا الفرق الكمي معدوداً فرقاً في النوع »[٨٧] . وكثيراً مايواجه المحللون النفسانيون ؛ طبقاً لما يقول « انتوني ستور Anthony Storr » أناساً ذوي أصالة عالية لايستطيعون أن يعبّروا عن أصالتهم بوسيلة من الوسائل ، فاذا بهم يبقون في صمتهم مغمورين . وانتهى « ستور الى أنه » لايمكن إثبات الرأي القائل إن الذين يمارسون الفنون إنما يفعلون ذلك بسبب أنهم موهوبون بمهارة خاصة ، وبهم حاجة الى القيام بها »[٨٨] .

فان رأينا أن العمليات التي تنشىء مايوصف بالأصالة لايمكن تفسيرها ، فما نختار من مصطلح ربما لايوضح الآ

ماعتاد « وايتهيد Whithead » أن يدعوه بخطأ مايحس في غير مكانه[٨٩] . فالمصطلحات أمثال « الخيال المبدع » أو « العبقرية » لاميزة لها سوى أنها ذريعة يتذرع بها وقد يدعوها « ميداور Medawar » بحق « بالأقراص المهدئة التي تبلد أوجاع عدم الاستيعاب » ، فان فكر المرء فيها واضحةً في ذاتها فقد يربط نفسه بذلك الباحث الزائف الذي سخر منه « فورستر E.M.Forster » الباحث الذي « يحب أن يذكر العبقرية لأن صوت اللفظة يعفيه من اكتشاف معناها »[٩٠] .

ولم تنر تجارب في إبداع الحاسبة [الكمبيوتر] العبقرية الأصيلة ونتاجها فالكمبيوترات انما تحاكي العمليات الشعرية محاكاة زائفة ، ولاتستطيع تكرارها . والكمبيوتر IBM الذي أنتج لـ « ماري بوروف Marie Boroff » العبارة الرائعة : « أيتها الحياة ، ارقصي مثل عشبة ساقطة صامتة » ، قد أعانه « مبرمج » غذاه بكلمات منتزعة من مجموعتي منتخبات من الشعر ، ثم أجبره على أن يفوه بها في التخطيط البلاغي « Oa,b مثل acd »[٩١] . ولما كان بعيداً عن ان يقوم بعمل أصيل ، لم يعذ لديه اختيار غير أن يجري خلال كل التغييرات الممكنة ، وكان معتمداً اعتماداً تاماً على « ماري بوروف » ليصطاد مقداراً صغيراً من الخبز من كمية لاتحتمل من الكبس . وما الكمبيوتر ، حتى الآن ، بمنافس خطير لعبقرية « يونغ Young » الأصيلة ، فهو يستطيع ان يظل يلفظ عبارته « شيء فردي وخاص Quiddam Suumac Proprium » لعلمه أن العمليات التي بها ينظم القصائد لاتزال شيئاً مبهماً لايسهل فهمه .



الفصل الثامن

التأثيرات الأدبية

شهادة المؤلف وحب استطلاع القارىء



ليس الأديب بجزيرة منقطعة عن غيرها ، قائمة بذاتها بل هو موصول بالآخرين متأثر بهم . فقد يكون لكل مايقرأ تأثير فيما يكتب ، حتى ان لم يكن الآ في المعنى « السلبي » الذي يـريـه مالايفعله . وغالباً ماأرهف نظره في الأشياء مادعاه « درايدن » ، مـرة ، بـ « مشاهـد الكتب »[1] . وقـد يـرغب ، أحيانـاً ، في الاعتراف بدينـه ، كما فعـل « ايليوت » في حـال كتاب « أرثـر سيمـونز Arthur Symons » في « الحـركة الرمـزية في الأدب » (لنـدن ، 1899) ، الذي أطلعه عـلى « لافورغ Laforgue » ، فأثار العملية التي انتهت بـ « أغنية حب الفريد بروفروك The Love Song of J. Alfred Prufrock » (1915)[2] .

ومهما يفسر المرء مصطلح « التأثير » الخادع ، فقـد أثر شعر « لافورغ » في « ايليوت » الشاب ، وربما بالشكل الذي كان يتذكره أخيراً « نوعاً من الانغمار ، غزو شخصية الشاعر الأقوى الشخصية غير النامية »[3] ، ومن الأدباء من يحذرون هذا حتى انهم يحاولون تجنب المؤلفين الذين في إمكانهم الهيمنة . « فغوته Goethe » هو القائل في « شكسبير » ، ذات مرة ، « إن طبيعةً خصبة لاينبغي لها أن تقرأ أكثر من واحـدة من مسرحيـاته في العام ، إن أرادت ألّا تتحطم تحطيماً تاماً »[4] . ورأى « أودن » نفسه محظوظاً في شبـابه أن وقـع تحت تأثـير شعر « تـوماس هاردي » الذي تركت عيوبه التقنية له مجالاً للحركة ثم الاجتياز ، في حين ان استاذاً اكثر كمالاً قد يؤثر تأثيراً سيئاً في ثقة الأديب الأصغـر سناً[5] . ولحـظ « لونجينس Longinus » ، من وجهـة اخـرى ، أن « كثيراً من المـؤلفين تصيبهم العـدوى من إلهام

الآخرين »[٦] ، ويبين شعر « سوينبرن Swinburne » أن النتيجة غير محتاجة الى أن « تُغرف » من الكتب كشعر « جورج تشابمان George Chapman » ، ولاهي محتاجة الى ان تكون عملية ذات اتجاه واحد ، إن كان الأدباء ، ذوو العلاقة ، يدركون وجود بعضهم بعضاً الى الدرجة التي كان فيها « ايليوت وباوند » أو « غوته وشلر Schiller » او « وردزورث وكولرج » . ولاحظ « درايدن » أن « المعاصرين الكبار يشحذون بعضهم بعضاً فيهذب بعضهم بعضاً ، والاعارة المشتركة ، والصلات الفكرية المتبادلة ، تصنع ثروات المعرفة المشتركة ، كما تفعل بالحكومة المدنية »[٧] . والتأثير الذي يغمر والتأثير الذي يشحذ ، هذان المجازان يبينان قطبي الاستجابة المتقابلين للظاهرة نفسها ، يمتدان من « سلبية » عاجزة في الظاهر بين يدي شخصية أقوى الى تحفيز الى رفقة طيبة صاقلة . وكتب « ييتس » في مذكرته عام 1930 : ان الشعراء « لاينشدون الحقيقة في الحجاج أو في الكتب بل توضيح ما كانوا ، من قبل ، يعتقدون به »[٨] . فان كان الأمر كذلك ، فما نفسره من « التأثير » ربما لايكون اكثر من توكيد تأملات مستقلة استقلالاً تاماً . قال « ايليوت » : إن الأديب الشاب ، في العادة ، « يبحث عن أساتذة يستنبطون إدراكه لما يرغب هو في قوله »[٩] . وفي تعبير آخر ، يختار الأدباء تأثيرات كما يختارون أصدقاءهم ، ويجربون مادعاه « غوته » بـ « الوشائج المنتخبة »[١٠] . ومن الواضح أن تأثير « پو » في « بودلير » قد كان من هذا الضرب، فقد قال « بودلير » انه اكتشف في كتب

« پـو » قصائد وقصصاً كنت قد تصورتها من قبل ، ولكن بطريقة غامضة لاشكل لها ، مما قد وضع لها « پـو » خططاً وجرى بها الى الكمال »[11] . ويقدم بنـاء « سابقـة » توكيـداً ، وتسويغـاً أيضاً ، مهما يبـد نتاج المـرء المنجز مختلفـاً عن « السابقـة » المثارة .

وتستعمل طائفة من نقاد الأدب عدداً من مصطلحات (مثل انغمـار ايليوت) تبـدو مجـازات مختصـة بعلم الميـاه ، مثـل « الانتشار » و « المجرى الرئيس » و « التيـار » و « المنبع » و (بطبيعة الأمر) « التأثير » . فثمة كتب كثيرة لها عنـوانات مثل « تأثير ملتون في الشعر الانكليزي » (1922) لمؤلفه « ريموند هيفنز Raymond D. Havens » و « تيارات التـأثير التحتيـة في الشعر الانكليزي الرومانسي » لـ « مرغريت شيروود Margaret Sherwood (1934) أقل شهرة من « التيارات المتعارضة في الأدب الانكليـزي في القرن السـابع عشر » لـ « غـريـرسـون H.J.C. Grierson » (1929) ، واقتفى « فـريدريـك بيرس Fredrick E. Pierce » مـرة ، « التيـارات والتيـارات المعـاكسـة في الجيـل الرومـانسي » (1918) ، و « هـاري ليـفـن Harry Levin » « التيارات المتعارضة في دراسة الانكليزية » (1966) . ونميل الى ان نضرب صفحاً عن القول بأن لفظة التأثير (Influence) كانت ، في الأصل ، مصطلحاً له علاقة بالتنجيم يشير الى تلك التيارات النجمية التي تسيطر ، فيما يزعم ، على مصايرنا . والمعنى المائي بالنسبة الى « رتشارد إلمان Richard Ellmann » الذي قدّم سرداً مفصلاً لعلائق « ييتس » الأدبية مع معاصرين هو المتغلب ، ولم

يكن ذلك في مجموعة مقنعاً . وصرّح قائلاً : إن يكون « الأدباء يجري بعضهم في بعض ، انسياباً لاتدفقاً عارماً ، هو احدى تلك الخرافات المناسبة التي نفرضها على اجراء تحكمي بل قاسٍ ، فالأدباء يتحركون فوق أدباء آخرين لاعلى أنهم خلفاء لطاف ، ولكنهم مستلبون عنيفون »[١٢] . او كما قال « ايليوت » مرة « الشعراء غير الناضجين يحاكون والشعراء الناضجون يسرقون »[١٣] .

وقلما يستطيع طلبة الأدب تجنب مثل هذه الاجراءات ، لأن الكتب والمقالات المتعلقة بتأثير « س » في « ي » شائعة جداً ، على الرغم من الشكوك التي يجاهر بها كثيراً رجال الأدب المقارن . ويجرب كل قارىء اكتشاف « تأثير » بالمصادفة . وقد تلفت انتباه امرىء ، وهو مشغول بأمور أخرى ، ملاحظة أدلى بها « جيمس هويل James Howell » في عام 1628 بشأن قصيدة أرسلها اليه مرسل : « انها اقترفت « اغتصاباً » مقدساً كثيراً ، لعمري »[١٤] . اقرأ « توماس كارو Thomas Carew » هذه الملاحظة قبل نظم تلك المرثاة الفخمة التي يقول فيها أن «روح دون Donne » الشجاعة » اقترفت « اغتصاباً » ، مقدساً كثيراً واقعاً عل إرادتنا ؟ »[١٥] ويقرأ المرء ملاحظة « هويل » ، وقد استخفه الاكتشاف بعناية كالعناية التي يتوقع المرء من « كارو Carew » أنه قرأها بها « ويلزم ايضاً ان تُعاد قراءة « كارو ») ؛ فتذهب رسالة الى مجلة ذات وزن علمي تنقل كل شيء من إعارة الى تأثير .

فان كانت المحاولة سبباً في المجد فاجراءان ، حينئذ ، ممكنان ، إما أن يحاول المرء أن يحكم على أصالة المستعير برؤية

ماقد فعل بما استعار ، أو أن المرء يمكنه ان يرى في الاعارات دليلاً على هوس السرقة ، وفي هذه الحال تصبح دراسة التأثير نوعاً من علم الجريمة الأدبي . وكلا المنحيين لايهواه الأدباء أنفسهم كثيراً جداً . أما النقاد فيشعرون بالراحة إن أمكن أن تدار دراسات التأثير بروح « ايجابية » آملين تقدير أصالة المستعير في « افتراقه » عن مصدر التأثير . وهذا ماجرى عليه تطبيق الطريقة ، في العادة ، على « شكسبير » . ولاريب في أن المرء يتعلم كثيراً عن منزلة « روميو » و « جولييت » الخلقية بمقارنتها بـ « تاريخ روميوس وجولييت الفاجع » (1562) الذي يقول فيه « ارثر بروك Arthur Brooke » إنه كتبه آملاً ان يثنى الشبيبة عن عصيان آبائهم فيقبلون على الشراب والرهبنة[١٦] . ولكن من المشكوك فيه إمكان قياس أصالة مؤلف باسقاط قصيدة من أخرى[١٧] .

ويكره الأدباء الذين يساوون بين الأصالة والاجادة طريقة بحث حشد نظائر ومشابهات لأعمالهم . وعدم التوافق الرومانسي لمثل هذه الأنشطة ظاهر في مقدمة 1816 لـ « كرستابيل Christabel » ، حيث يشكو « كولرج » ، في نحو نزق ، من نقاد « يرون ، فيما يبدو ، أن كل فكرة وصورة ، من الأفكار والصور الممكنة ، « تقليدية » ، وهم ، بذلك ، « يستنبطون كل جدول يرونه يتدفق ، من ثقب حدث في حوض امرىءٍ آخر »[١٨] . ولو كان « كولرج » كتب « بوولف Beowulf ، ما التفت ، في رقة ، الى اقتراحات علمية تقول ان « جهنم Avernus » لـ « فرجيل » قد أفرغت في « بركة » « غرينديل Grendel »[١٩] . وقد ابتلي

« تنيسون بوباء هذه المعضلة ، فبعد مراقبته زنابق الماء تتفتح وتنزلق على سطح بركته في يوم ذي ريح كتب : « لكن كما تتفتح زنـابق المـاء وتنـزلق » ، وكـره ان يقـال إنـه اقتبسهـا من « وردزورث » : (« ومثل زنابق المـاء ، تحيا ، وتـزدهر ») . فهاجم ، هو أيضاً ، « ناشـري الكراريس ، أو دود الكتب ، أو صيادي الفهارس ، أو رجالاً لهم حافظة عظيمة وليس لهم خيال ، ممن ينسبون أنفسهم الى الشاعر فيعتقدون أنه ، أيضاً ، لاخيال له ، فيدس أنفه ، كما يرون ، بين صفحات مجلد قديم لكي يرى مايستطيع ان يستولى عليه »[٢٠] .

فما أثقل الجو الذي صنعه « كولرج » و « تنيسون » من ذلك كله بالمقارنة مع « فلاديمير نابكوف Vladdimir Nabokov » الذي استجاب ، مرة ، الى محاولات تربط عمله بأعمال كثير من ذوي الصيت (من « تولستوفسكي Tolstoevski » الى « تشارلي تشابلن ») باعترافه بانه تأثر بـ « بحث في الاشباح Discours sur les ombres » لـ « پـيـير ديـلالانـد Piere Delalande » (1849 — 1768) ، وهو مؤلفٌ اختلقه « نابوكوف » نفسه[٢١] . ويخلص « بـورجز Borges ، بعـد استقراء اسـلاف « كـافكـا Kafka » المختلفين الى أن « كل أديب يبتدع أسلافه ، فقصيدة « المخاوف والإحجام » لـ « براوننغ Browning » تنبىء بعمـل « كافكا » ولكن قراءتنا لـ « كافكا » تشحـذ قراءتنـا للقصيدة شحذاً واعياً وتحرّفها عن قصد . فلم يقرأها « براوننغ كما نقرأها الآن »[٢٢] . وكتب « مورس بيكام Morse Peckham » يقـول : مايحدث ، فيما يبدو ، هو أن « أسلوباً طارئاً يعيد بناء نتاج المرء

المدرك فتدرك قيمة ذلك الأسلوب الجديد في أعمال الماضي »(٢٣) .

وهذا مايخلق وهم « التأثير الرجعي » الذي يجعل لـ « جويس » تـأثيراً رئيسـاً في « رابليـه Rabelais (وقـد أكـد Jacquesle Clereq » ذلك في التـرجمة الانكليـزية)(٢٤) ، و لـ « بـورجز » نفسـه تـأثيـراً قـويـاً في « وبـاء الرأي الزائف Pseudodoxia epedemica » لـ « السير توماس براون » (1646) . وتستمـد البحوث الجارية في شأن هذه الظاهرة من « ايليوت » الذي رأى أن علينا « ألاّ نجد مخالفاً للمعقول أن لابد للماضي من أن يغيره الحاضر بقدر مايوجه الماضي الحاضر »(٢٥) . ومارس « ايليوت » نفسه ، حتّى وقت حديث ، تأثيراً قوياً في شعراء ماوراء الطبيعة ، في القرن السابع عشر ، ولابد أن جيلاً من القراء اعتـاد أن يبحث عن عنـاصر هوميـريـة في « يـوليسس » لـ « جـويس » (1922) ، قد لمح مواطن « دبلن » ، أحياناً ، في الاوديسا . واذا مانظر في هذا النحو الى الشعـراء الصينيين الذين يـظهرون في « كاثي Cathay (1915) فانهم مدينون لـ « باوند » بقدر ماهو مدين لهم . لان « پاوند » (كما يقول « ايليوت ») هو « مبتدع الشعـر الصيني لأيامنـا »(٢٦) ، وهو الرجـل الذي حرر تـأثيره الرجعي « لي بو Li Po » من قرون اكتشاف قام بـه المختصون بالصينية .

من عيوب دراسات التأثير :

إن فهمنا « التأثير » الأدبي يعوقه نحو اللغة [الانكليزية] الذي يقدم ماحقه التأخير بإلزام المتكلم ان يتكلم بلغة « سلبية »

عمن هو شريك « موجب » في العلاقة : فالقول إن « كيتس » أثّر في « وايلد » معناه انك لاتجعل لـ « كيتس » نشاطاً هو منه بريء حسب ولكنك تسيء ، أيضاً ، تصوير « وايلد » بأن تشير الى أنه انما خضع لشيء ، من الواضح أنه [اي وايلد] شذ عن طريقه ليمتلكه . ففي مسائل التأثير يقوم « المتسلّم » بالمبادرة لا « المعطي »[٢٧] . فحين نقول إن لكيتس تأثيراً قوياً في « وايلد » ، فانما نعني ، حقاً ، أن « وايلد » قارىء مواظب على قراءة « كيتس » ، محب للبحث في خدمة أديب مستحوذ [يتسم بالسيطرة على الآخرين]

وتواجه شرعة التأثير عقبة أخرى ، وهي أنه دائماً ، في خطر إساءة فهم المشابهة بكونها إتباعاً ، فيقترف ، بذلك ، المغالطة المنطقية ، مغالطة القول : لما كانت « الباء » مكتوبة بعد « الألف » ، فلابد ، اذن ، ان « الباء » كتبت بسبب « الالف » (Post Hoc, ergo proper hoc وتلك ظاهرة مصورة تصويراً حياً في دعاوى القانون المتعلقة بالسرقة Plagiarism)[٢٨] ومهما يكن من شيء فان السببية تضللنا في القضايا الأدبية ، فحتى إن نجحنا في جمع شتات كل مايزعم من تأثيرات في كتاب معيّن فما من سبيل الى اظهار : الطريقة التي اكتسبت بها التأثيرات هيأتها التي تلبسها الآن : فالتأثيرات تقف حوله في نحو غير مناسب ، في حين اننا نتحدث في « الاندماجات الابداعية » او « تغييرات البحر » او « التغييرات » او « التحولات » او « التحولات [بمثل فعل السحر] » او كل مجاز في عملية قد يروق لنا . وخلاصة الامر ، لاطريق الى « زنادو Xanadu » . فالصلة الوحيدة بين

« كبلاخان » وعبارات مختلفة من جميع كتب الرحلات التي لاريب في ان « كولرج » نظر فيها - انما حدثت بعمليات لايمكن فحصها ، اومأ اليها « ليفنغستون لويز Livingstone Lowes » بمجازه « بئر اللاوعي العميقة » الجيمسية Jamesian أو « ذرات الاتصال المسك بعضها ببعض »[٢٩] . ومهما يكن من شيء فالتأثيرات المزعومة لاتتدفق في القصيدة أبداً .

وقد يكون الاطلاع على حدود بحث التأثير العلمي عائقاً مؤثراً لكل امرىء يفكر في كشف مشارف جديدة . كتب « روبرت مارتن أدمز » يقول : « كلما قدمنا تخمينات صغيرة بدت ، بعد برهة ، أقل احتمالاً »[٣٠] . وقد أدلى بهذا فيما يرتبط بـ « ملتون » المتهم بكونه قد ثقب عدداً لايحصى من خزانات اناس آخرين . وحسب « هربرت وايزنغر Herbert Weisinger » ان البحث المقصور على الفردوس المفقود قد سمّى مايقرب من ألفي مؤلف كان « ملتون » مديناً لهم بطريقة من الطرق ، بمعدل مؤلف جديد واحد لكل خمسة أبيات من القصيدة المذكورة[٣١] . فحين تصل دراسات التأثير الى هذا الحد يتبين أنها تحطم ماتطمح اليه .

ففي أحوال تخلو من البيّنة الظاهرة (التأليفية او خلافها) على وجود تأثير يكون الاجراء المألوف جمع البيّنة الداخلية بمقابلة النصوص المتشابهة ، والقصد هو إظهار أن المؤلف « ب » كان معتمداً على « أ » في كذا وكذا من الألفاظ والفقر والصور وغيرها .. فحين تنخل « جورج تيلر George C. Taylor » « المماثلات » التي لاشك فيها التي عدها قراء « مونتين

Montaigne » و « شكسبير »[٣٢] ، فرز خمسة وسبعين نوعاً من البينات المزعومة مستعملة في محاولات من أجل إثبات أن « مونتين » أثر في شكسبير ، وكثير منها تافه وغير ذي صلة بالموضوع فيما يتعلق بولع عصر النهضة بالكتب التافهة والمعجمات والموسوعات وكتب التشبيه ومجلدات الأمثال وطرق المعرفة الموجزة الأخرى .

والمعضلة مصورة في تحليل « هنتر G.K. Hunter » تأثير « سينيكا Seneca » المزعوم في الدراما الايلزابثية : إن خطر رسم التغييرات في « سينيكا » وهو يمر خلال « دولسه Dolce » او « كارارو Carraro او « غارنيه Garnier » فيصل الى انكلترا هو أن تلك العناصر السينيكية أصالة (أي بالسمة المميزة إن لم تكن بالتفرد في مسرحيات « سينيكا ») قد ينتهي كونها موجودة أبداً ، في حين أن عناصر هي ، في عمومها ، سمات مميزة لذوق اخريات القرون المتوسطة وعصر النهضة (وهي وعظ مفيد واحساس كئيب بسيطرة حظ طاغية على الشؤون البشرية واهتمام كئيب في حدود المعاناة البشرية) او ، في الحق ، سمة المأساة المميزة بصفتها نوعاً (من رعب ودم وأسى) مما صار يعرف بـ « السينيكي » لأن « سينيكا » يعرضها ايضاً ، ويظن انه مسؤول عن التقليد الذي ظهرت فيه (وهو مأساة العصور المتوسطة المتأخرة) »[٣٣] .

ولايمكن ان تؤخذ حتى اكثر المماثلات وضوحاً دليلاً لايضاهى على أن كتاباً قد استقى مادته من آخر . فلو لم تنشر « راسيلاس Rasselas » « لجونسون Johnson » و « كانديد

لقد « 1759 في اسابيع متقاربة في عام « Candide » لـ « فولتير » في اسابيع متقاربة في عام 1759 « لقد كان » ، كما قال « جونسون » لـ « بوزول Boswell » ، « من العبث إنكار أن هيكل ما نشر منها أخيراً قد أخذ من الآخر »[٣٤] . وليست مخترعات الكتب عوناً كبيراً للباحث ، أيضاً ، لأننا جميعاً نملك كتباً لمّا نقرأها ، وربما كنا متأثرين تأثراً عميقاً بالكتب التي لم تتح لنا فرصة قط لذكرها ، وكون « غارغانتو وبانتاغرو Gar-gantua et Pantagruel » لم يُشر اليها في بحوث الأدب المتخيل في عصر النهضة لايعني أن ليس من امرىء قرأ او بحث « رابليه Rabelais »[٣٥] وقد يتأثر الكاتب ، بخلاف ذلك ، بطرق لايمكن ان يتبينها منهج الفِقَر المتماثلة ، كما تأثر « ييتس » بـ « شلي » . فثمة اعتراض ، احياناً ، على دراسات التأثير بأنها لايمكنها أن تعين ، حقاً ، التأثيرات المكونة ، ولكنها طورت ، بدلاً من ذلك ، تقنية تمنح أهمية لاضرورة لها لمماثلات من التفصيل لعلها عرضية اولا علاقة لها بـ « التخطيط » الكلي . ومما هو متناقض ان اكثر الشواهد الواضحة التي يستطيع باحث ان يعرضها قد تحدث في فقر متماثلة ذوات تفاهة نسبية ، في حين ان تأثيراً رئيساً يبقى مستعصياً ، دائماً ، على مثل هذه المقاييس الوضعية ، فالطريقة ، في نحو ما ، اكثر قوة في أكثر نقاطها ضعفاً .

وحين يكون المؤلفون ذوو العلاقة معاصرين ، يقدم تاريخ الاحداث تعقيدات أخرى ، وان يكن من غير المحتمل ان نشاهد ، كرة اخرى ، حالاً كاضطراب القرون النصرانية الاولى ، حين كان الوثنيون والنصارى متواشجين بمماثلات في اساطيرهم : بعضها ببعض ، حتى إن بعضهم كان يتهم بعضاً بالسرقة[٣٦] . وليست

دراسات مقارنة لمؤلفين أفراد بعيدة عن مخاطر مماثلة ، وخير مثال هـو العلاقـة الدقيقة بـين الفقر « المـارلوية Marlovian » عنـد « سبنسر Spenser » والفقـر السپـنسـريـة عـنـد « مـارلو Marlowe »[٢٧] ، وفي « تامبرلين العظيم » (1590) ثمة فقر في :

شجرة لوز تسلقتها عالياً

فوق الجبل الشاهق السماوي

من « سلينوس » الدائم الخضرة

ومن الواضح انها تقرب من بيتي « سدني » في « الملكة الجنية » (نشرت أيضاً في 1590) :

شجرة لوز تسلقتها عالياً

على قمة سلينوس الأخضر وحيداً (1,VII,32) .

ورأى « ايليـوت » ان « مـارلو » انتحـل القـطعـة من « سپنسر » فصارت دليلاً مهماً على اقتناعه بأن انجاز « مارلو » الرئيس هـو اذابة اللحن السبنسـري في شعر مـرسـل Blank Verse[٢٨] . ومهما يكن من شيء فإن توجيه التأثير لايمكن القطع بـه وان جعلت معلومات تتعلق بـالسيرة كـون « مـارلو » رأى مخـطوطاً لقصيدة « سبنسر » في لنـدن أكثـر احتمـالاً من ان « سبنسر » اتيـح له ، في ارلندة البعيـدة ، أن يرى مسـرحية « مارلو » الأولى قبل ذلك . والمعاني التي تصاحب فقراً لأديب ، قد تأتي بلا عسر مخفقة حين يعالجها أديب آخر ، فوجود الفقرة لدى ادباء مختلفين قد يعني أقل مما يتضمنه دستور التأثيرات بـالاستشهاد بهم خـارج السياق . فحـين كتب « كيتس » الى « شلي » ناصحاً اياه ان يغطي كل صدع من موضوعه بالركاز

فعل ذلك من غير أقل أثر من السخرية ، متجاهلاً سياق عدم الموافقة الخلقي الذي تتضمنه العبارة في وصف « سبنسر » كهف « مامون Mammon » [شيطان الجشع وحب المال] .

محلّى بالذهب الضخم ، ذهب الانعام المجيد

وبالمعدن النفيس غطّى كل صدع .[٣٩]

وطائفة من النقاد ، وهي يقظة ازاء مثل هذه « الانفصالات »[٤٠] . تجد من الضروري حماية شعر « وليم بليك » من « سوء التفسير » المعتمد على سعة المعرفة لباحثين أمثال « كاثلين رين Kathleen Raine » ممن يعالج « بليك » بكونه ، في المقام الأول ، راوية لمعتقدات من الافلاطونية الجديدة . فيُسمح بمصادر مزعومة ان تملي ما تعني القصائد ، وتفعل مثل ذلك احياناً على نحو غير سديد . فـ « أوثون Oothoon » لـ « بليك » ، مثلاً ، الذي يمجد « نعيم الجماع البهيج على النعيم » في رؤى بنات « البيون Albion » تتحول ، وهو تحوّل أحرى ان يكون شاذاً ، الى ملاك « افلوطيني Plotinian » حين تعالج من أصلها الذي ينتمي الى الأفلاطونية الجديدة[٤١] .

وتقود أمثلة كهذه المرء الى ان يزعم أن « بليك » قد عالج مصادره « سلبياً »[٤٢] باستعماله مواد تقليدية بطرق غير تقليدية ، وبنظمه ،بهذا ، قصائد بريئة من المعاني التقليدية . والقراء الذين عارضوا مثل هذه الاتجاهات بين الباحثين المتخصصين بـ « ييتس Yeats » (في كتب « ولسون F.A.C. Wilson ، مثلاً) يستمدون القوة من اعترافات « ييتس » نفسه

بأن الكائنات الخارقة التي أملت عليه رؤية قالت ان غرضها لم يكن غير ان تعطيه « مجازات من أجل الشعر »[42] وليس أجزاءً من فلسفة خفية . وفي « بليك » كما في « ييتس » تبدو السياقات المحلية وكأنها تجعل صور الافلاطونية الجديدة محايدة .

ومهما يكن من شيء ، فقد تستمر دراسات التأثير ، على عيوبها التقنية ، مادمنا نعتقد أن الحس التاريخي مهم للحظة النقدية ، وان الحاضر لايصبح مفهوماً الّا اذا تصوره المرء نتاج عمليات توغل في الماضي ، وقد قال « وايلد » : « من لم يكن له غير الحاضر موجوداً فما عرف شيئاً عن العصر الذي يعيش فيه » « فلكي يفهم المرء القرن التاسع عشر ، عليه ان يفهم كل قرن سبقه ، وكل قرن شارك في صنعه »[44] .

ومن وجهة النظر التاريخية او استمرارية الزمن هذه ، كل « ياء » مشتقة من سابقة هي « س » فمن المستحيل فهم « ياء » من غير فهم مستوعب لـ « س » . وسيدرك محللو القلق الأصيل ، الذين يعتقدون بأننا نزعج انفسنا بتجنب فورية الحاضر الخامة ، سيدركون في التفسيرات الأدبية كثيراً من أعراض قلقنا المألوفة :

حين لانكون مفضلين شيئاً من الدوران
على الذهاب باستقامة الى حيث نكون ؟[45]

فدراسة التأثير اكثر الأمثلة إثارة للدهشة في النقد الأدبي المتعلق بتحرك الرؤية الخلفية الذي يسلك فيه الناقد مثل أولئك « اللغويين الواسعي المعرفة » الذين يسخر منهم « وليم كاوبر William Cowper » ممن يتعقب :

مقطعاً لاهثاً خلال الزمان والمكان ،
يجعلونه في المنزل ويتصيدونه في الظلام ،
الى الغال ، والى اليونان ، وفي سفينة نوح .[٤٦]

فقد تعشي مثل هذه الأعمال البصر . كتب « جورج شتاينر George Steiner » يقول : « ألّا تكون للقارئ معرفة مباشرة بالملحمة الايطالية عند تقدير « سبنسر » وأن يقوِّم « پوپ » من غير معرفة مؤكدة بـ « بوالو Boileau » ، وأن يزن انجاز الرواية الفكتورية وعمل « جيمس James » من غير ادراك واع لـ « بلزاك » و « ستاندال Stendhal » و « فلوبير Flaubert » ، معناه ان قراءته خفيفة او زائفة »[٤٧] ، وكل امرىءٍ شديد القوة يفرق ولكنه لايُشل من الرفعة المتفردة التي تعرض هنا سيلاحظ ان شكوك « شتاينر » فيما يتصل بـ « ياء » التي لاتحتاج الى تفسير ، لاتمتد الى « س » ، بقدر مايعالج الملاحم الايطالية ونتاج « بوالو » و « بلزاك » بسبب امكان الوصول مباشرة اليها اكثر من امكان الوصول الى نتاج « سبنسر » و « پوپ » و « جيمس » . وقد يقول « شتاينر » ، اذا ماألحّ عليه ، اننا لانستطيع أن نقدر « بوالو » من غير فهم « هوراس » فهماً وثيقاً ، ولا « هوراس » من غير فهم « ارسطوطاليس » الوثيق . ولانهاية لمثل هذه الممارسات التراجعية ، وليست لها ، في الغالب ، علاقة بالموضوع ، فـ « أ » الذي اشتق منه « س » لا « يحتمل » ان يخبرنا شيئاً معيناً فيما يتصل بـ « ياء » . ومن المؤكد ان اللفظة « المصدر » لم تعد ، كما يلاحظ « ليو سبتزر Leo Spitzer » ، تعني ماكانت تعني في عهد الاصلاح

(« الرجوع الى « المصادر » ، مثلاً الى الانجيل ، كلمة الله ، بكونه معارضاً التبديلات اللاحقة التي أتت بها الكنيسة »)[٤٨] .

ولعل خير جواب لموجهي الرؤية الخلفية وعلماء الاصول Originologists قد صاغه « هوراس » ، قبل زمن بعيد ، اذ قال : إنك اذا أردت ان تكتب في حرب طروادة فليس من الضروري أن تبدأ ببيضة « ليدا Leda » (فن الشعر 147) ، فعلى الناقد ان يبدأ بأوسط الأمور Medias res حسب بل أن يبقى هناك إن يكن مقتنعاً أنّ مايراد من الكتب هو ان تكون أكثر أهمية مما ألفت منه ، وأن الكتب الجيدة هي تلك التي تتجاوز الأعمال التي نشأت منها[٤٩] .

الاقتباسات غير المتعمدة والأمور المعتادة :

حين ينكر أديب إنكاراً تاماً أنه قرأ النصوص التي يقال إنه تأثر بها ، ينشد النقاد تفسيرات اخرى لما بين أيديهم من عبارات متشابهة . فقد يفسرون ذلك بالنسيان ، فلايمكن ان ينتظر من الأدباء ان يتذكروا كل شيء قرأوه :

يا أيها الأزرق ، زرقة مظلمة عميقة جميلة
كأن امرأ في مكان مايغني بالسماء[٥٠] .

[وترجمتها شعراً بتصرف كثير :

يـا أيـهـا الأزرق ، يـا زرقـة
مـظلمـة عـمـيـقـة بـالبـهـاء

كـأنـمـا امـرؤ عـلى رسلـــــــه

في مـوضـع مـا .. رائـع كـالصفـاء

يشـدو بلحن ساحـرٍ فـاتـــن

يشـدو بمـا تحفـل فيـه السمـاء]

فـالمرء الذي يخفق بـايـرون ان يتـذكـره هـو « سـوثي Southey » التي لاتغني بالسماء ولكن بدولفين « يُـرى في بحر أزرق / مظلم ، عميق ، ازرق زرقة جميلة[٥١] ، وحـين لاتوجـد اشارة الى هبوط في الذاكرة واع ، تثار في الغالب « سايكولوجية » العمق « فتفسر » المماثلات بالقول إن مؤلف « ياء « تذكر تذكراً غير واع فِقراً من « س » . فيفكر في أن عبارات وصوراً اتخذت مكانها في « لاوعي » أديب ، تعود الى الظهور في « ولادة جديدة » تُحسّ وكأنها لحظة الهام[٥٢] ، فتذكر « شلي » لعبارات من « صاع بـصـــاع Measure for Measure » في ألـ « سـيـنسي Senci » (1819) قد تكون أمثلة على « الولادة الجديدة » في هذا المعنى . وكذلك مثلها أبيـات قليلة جاءت في « الأميـرة » لـ « تنيسون Tennyson » (1847) :

ارتفعت ريح وهبت على الجنوب

وهزت أغاني ، وهمسات ، وصرخات

الغابات الآبدة معاً ، وصوت

ذهب معها ، اتبع ، اتبع ، فستفوز حقاً[٥٣] .

وتحمل هذه الأبيـات اكثر من مشـابهة واحـدة ، جاءت مصادفة ، بمقطع في « بروميثوس طليقاً » لـ « شلي » :

ارتفعت ريح بين أشجار الصنوبر ، فهزت

الموسيقى المتماسكة من اغصانها ، ثم بعد ذلك
أصوات خافته حلوة ضعيفة ، كوداع أشباح ،
قد سمعت « ياهذا اتبع ، اتبع ، اتبعني ! »[٥٤] .

وحين قيل هذا لـ « تنسون » أقنع نفسه (وكأنه خشي ان يعني السرقة) بجواب من يجيب بأن لاجديد تحت الشمس قائلاً « قلما أمكن لامرىء أن يقول أو يكتب شيئاً له في هذا الزمن المتأخر من العالم ، لانظير له ، في مكان ما ، في سائر أدب الدنيا »[٥٥] ، ومهما يكن من شيء ، فالمقطعان كلاهما يمكن ان يحل احدهما محل الآخر في الأسلوب فيجب على « تنسون » ، هنا ، ان يتحمل تبعة كونه شلياً [نسبة الى شلي] ، فمن الواضح ان لنظرية الولادة الجديدة اللاواعية ، وان يكن مستحيلاً توكيدها ، فائدة دبلوماسية في مثل هذه الحالات ، لأنها تهدىء من الضمائر المنزعجة بأن ترفع عن المتهم كل تبعة بسبب مشابهات قد يساء تفسيرها ، خلاف ذلك ، بعدّها سرقة .

ولكن مامن حاجة الى استدعاء الولادة الجديدة غير الواعية الاّ من أجل أدباء تثيرهم مسائل الأصالة ففي أحوال المحاكاة التقليدية لاتُتوقع الا المماثلات وبـ « فرضية » القول بالتماثل التي ترى ان الناس جميعاً متشاكلون وان ليس لديهم الا نطاق تجارب محدود بين الولادة والموت تميل التجارب المهمة حقاً في الحياة الى ان تتكرر مراراً وتكراراً ، ويعبر عنها في طرق اكثر ماتكون متماثلة شيئاً ما . وقد انتهى « جونسون » الى ان « أدباء العصور كلها لهم عواطف متماثلة ، لأن لديهم في العصور كلها أهداف التأمل عينها »[٥٦] ، وحين كتب « شكسبير » كلام « جاك

Jaques » في : كيف أن « العالم كله مسرح » (كما نشاء ، II,VII) ، ماكان فاعلاً ؟ أأصاب أحد أقوال الأدب الأوربي العظيمة المألوفة مستقلاً تماماً عن كل امرىءٍ آخر ؟ ام اصطفى ، عامداً ، الأمر المألوف ثم ابتدع اكثر أمثلة هذا الأمر علوقاً بالذاكرة ؟

وبحث الامكان الاول – وهو يرقى الى نظرية جماعية من نظريات التأثير الادبي – « إرنست روبرت كورتيوس Ernst Robert Curtius » في دراسته « الأدب الأوربي والعصور الوسيطة اللاتينية » (نيويورك ، 1953) . وقد رأى الادباء ، فيه ، غير مختلفين عن البلاغيين في طرق جمع موادهم وتقديمها . فالبلاغيون القدامى الذين شغلتهم خصومة علنية نصحوا بجمع أمثلة حجج تصويرية لكيلا يعجزوا عن التعبير عما يريدون قوله . ومن المعروف أن ماجمعوه أقوال شائعة او موضوعات Topics بعضها شائع ، حقاً ، اي انه مبتذل ، ولكنها كلها من تعبيرات العامة ، والمصطلح الذي استعمله « كورتيوس Curtius » لمثل هذه الأقوال الشائعة هو « Topoi » ومعناه أقوال شائعة وكتابة دراسة تفصيلية ضخمة لمثل هذه الأقوال الشائعة في الأدب الأوربي كالفردوس الأرضي ، وكتاب الطبيعة وكثير غيرهما . فالعبارة « العالم كله مسرح » ، عند « كورتيوس » قول شائع [مبتذل] Topos ، وقد ادرج « كورتيوس » مما يتصل بعوالم المسرح Theatrum mundi مرتبة زمنياً من « افلاطون » الى « شكسبير » والى من بعد شكسبير ، وقد مرّ بـ « هوراس »

و « سنيكا » و « بترونيوس Petronius » و « القديس بول St. Poul » و « كليمنت الاسكندري Clement of Alexadnria » و « بلادز Pallads » و « بويثيوس Boethius » و « جون السالسبوري John of Salisbury » و « لوثر Luther » و « رونزارد Ronsard » والشعار على « مسرح الكرة الأرضية » (الصفحات : 144 — 138) . وابتدع « كورتيوس » من ربط مثل هذه الامثلة المنعزلة نظرية استمرار أدبي تنشد تفسير المماثلات بكونها نتيجة تقليد واع للشائع [أو المألوف] Topoi .

وكانت نتائجه ، كما هو المتوقع ، موضع شك ، فقد أتهم بأن لديه مفهوم تقليدٍ مفرطاً في جبريته افراطاً لايسمح بالموهبة الفردية لادباء فرديين ، وان لديه مفهوم تقليدٍ مفرطاً في ادبيته افراطاً يستبعد ، معه ، تقدير أهمية « الاسهامات » الشعبية ، ومايتصل بالرواية الشفوية واتهم ايضاً بتجاهله السياقات المحلية التي تشير الى الاختلافات النوعية في مظاهر متتابعة من شائع معين[٥٧] Topos . ويقال ، وذلك اكثرها تخريباً ، انه أخطأ فعدّ شيئاً عمليةً واعية . شيئاً يراه من يقول بالمشاكلة من النقاد نتيجة « ثانوية » غير واعية لابد منها لتجانس الانسان ووحدته .

ووجد « ألنوسو Alonso » أن مايراها « كورتيوس » أقوالاً شائعة « ليست أقوالاً شائعة من الأدب بقدر كونها أموراً مألوفة من الحياة »[٥٨] . فليس ماتدل عليه تقليداً محتفظاً بـه احتفاظاً واعياً ولكنه « تحدر من أصول متعددة » غير متعمد يؤدي الى ان يبتدع أناس في أزمان مختلفة أشياء متماثلة ، فأفضل الأدلة على تعدد الأصول ، موجود في دراسات ترتاد مماثلات بين ثقافات

عرفت بكون بعضها غير متصل ببعض حتى الأزمنة الأخيرة على وجه التقريب ، كفحص « جيمس ليو James J. Y.Liu » لأعراف الدراما الشعرية في العصر الايلزابثي وعصر يوان Yuan (لندن 1955) ، او دراسة « كرشنا تشاري V. Krishna Chari » للذوق بوصفه مفهوماً نقدياً في الدراسات الشعرية الهندية والغربية[٥٩] .

روح العصر :

ونظرية التأثير التي تصورها الذين يرون الكتابة إعادة ترتيب دائمة لأقوال شائعة Topoi هي تاريخية في البعد ، جماعية في التأكيد ، فالأقوال الشائعة Topoi أقدم من الذين استعملوها ، وأكثر أهمية من كل تجسيد مفرد منها : فهي تشير الى الثقافات لا الى الافراد وربما تشير الى الأجناس . فنظريات التأثير الجماعية ، على كل حال ، لاتحتاج الى أن تكون ، بالضرورة ، « تزامنية » محضاً في الشكل . فغالباً مانسمع ، مثلاً ، ان الأدباء مستعدون لأن تؤثر فيهم الأزمنة التي يعيشون فيها اكثر مما هم مستعدون لأن تؤثر فيهم « كتب معينة أو مؤلفون من الماضي - وتلك ، كرة اخرى ، نظرية جماعية ، وان كانت هذه المرة « متزامنة » في التأكيد . ويميل الذين يؤمنون بهذا الى التفكير في أن كل عصر له جوّه العقلي الخاص به ، وتأثيره الذي لامفر منه .

فالآراء والاتجاهات « في الهواء » كما يقال ، فبهذا تجد طريقها الى الكتب ، سواء أكان المؤلف على علم بها ام لم يكن . وغالباً ماينمو طراز من الكتابة خاص - وهو مايدعوه « بارت Barthes » بالوثيقة[٦٠] [الخطية] - تعده الأجيال اللاحقة

بأسلوب الحقبة المميز . ويرى النقاد الأول ، وهم اكثر روحانية في نظرتهم ، في العملية أنشطة « روح للعصر » او Zeitgeist جلية في اكثر ظواهر الحقبة المميزة ، فعلى روح العصر تبعة ان النـاس الذين لم يقرأوا قط « تفسير الأحلام (1900) يعرفون ، مع ذلك ، كـل شيء عن الرموز الفـرويديـة . وقد يتعهـد الادباء أنفسهم الخرافة بالرعاية . فقد كتب « جويس » الى أخيه من باريس 1920 يقول : « ان الاوديسا موجودة في الجو هنا ، « فأناتول فرانس » يكتب « العمـلاق ذو العين الواحـدة » Le Syclope و « فوريـه G.Faure » الموسيقي يكتب اوبرا « بنيلوب Penelop » . وكتب « جـيـرودو Giraudoux » ، « ايـلـبـنـو Elpenor » (Paddy Dignam) . و « غيوم ابولينير » : ضروع « تيريزيـا » . وثمة « جويس » يكتب « يولسيس » ، وبعد كل هذا ، ينبغي ان يكون من عصره[٦١] واستدعاء اجواء العصور الماضية الفكرية وتخمينها حرفة لمن يقيس الناحية الفكرية مثل « بازل ولي Basil Willey الذي بدأت كتبه المتباينة الخلفية بالنسبة الى القرون الثلاثة السابقة ، باستقصاء الطرق التي كان شعر القرن السابع عشر فيها قد تأثر بأجواء الرأي المعاصر[٦٢] . واصبح « جو الرأي » عبارة مبتذلة شيئاً ما منذ أن وضعها « وايتهيد Whitehead » في سوق التداول العام في « العلم والعالم الحديث » (1925) ، بعد ان استعارها من « تفـاهة القـطع [او الجـزم في الحكم] ، The Vanity of Dogmatising » لمؤلفه « جـوزيف غلانفيـل Joseph Glanvill » (1661) ، وهي مدينة في رواجها لكونها تنجز الاهداف العظيمة مثل « روح العصر » ولكنها تبدو موضع احترام اكثر بما يجعل

علم الأنواء الجوية موضع احترام اكثر من المذهب الروحاني Spiritualism ، وقد ازدهرت النظرية المتعالية [فوق الخبرة البشرية] لمثل عبارة « روح العصر » في القرن التاسع عشر كما يشهد بذلك نشر « روح العصر » لمؤلفه « وليم هازليت William Hazlitt » (1825) و « روح جديدة للعصر » (1844) لـ « هورن R.H.Horne » ؛ غير ان من الصعب اقتفاء الفكرة في الماضي الى أبعد من « درايدن » الذي لاحظ في 1668 ان « عبقرية كل عصر مختلفة »[٦٣] .

ويعزو « معجم اوكسفورد الانكليزي .O.E.D » فضل استعمال العبارة « روح العصر » ، اول مرة ، الى « شلي » في رسالة بعث بها عام 1820 غير أن الفكرة الأساس كانت قد نشأت من قبل في مقدمة « لون وسيثنا Laon and Cythna (1817) التي شرح فيها « شلي » سبب انه ربما لايكون قد نجح في تجنب أساليب معاصريه الأدبية :

يقول : لابد من مشابهة بين جميع أدباء عصر معين ، مشابهة لاتعتمد على ارادتهم هم . فهم لايستطيعون الهرب من الخضوع لتأثير مشترك يظهر من ائتلاف لاينتهي لظروف تنتمي الى أزمنة يعيشيون فيها ، وان كان كلهم ، في درجة ، مؤلف التأثير نفسه الذي به تنتشر ، في مثل هذا النحو ، كينونته »[٦٤] .

اما الممثل الانكليزي الأول لنظرية « روح العصر » فهو « ماثيو ارنولد Matthew Arnold » الذي دفع اعتماده عليها « هيو كنفسمل Hugh Kingsmill » الى ان يدعوه ساخراً بـ « دون ماثيو Don Matthew » ، « امتطى روح العصر Zeit — Geist فرس

هواية »[٦٥] . ويبدو ان « ارنولد » نفسه قد وقف على المصطلح عند « غوته Goethe » . فقد كتب يقول : « ان الآراء الفكرية التي تأخذها جمهرة الناس من العصر الذي تعيش فيه هي ملك « روح الزمن Time — Spirit » ولكون مثل هذه الأمور « في الهواء » (أكان « أرنولد » اول من استعمل هذا التعبير ؟) فنحن ، نتيجة ذلك ، تحت رحمتها »[٦٦] . ولكن لم يمر وقت طويل لكي يُدرك ان اعتقاداً بروح العصر لايمكن ان يثبت الا اذا كان المرء راغباً في ان ينشر الخصوصيات التفصيلية لكتب معينة في غموض جمعي . وأراد « بيتس » الناس ان يروا ان المماثلات بين نظريته نظرية التاريخ « الدورية » Syclic (كما بسطت في طبعة 1925 لـ « رؤية ») والنظرية المبسوطةو في كتاب « اوزولد شبنغلر Ozwold Spengler » انحطاط الغرب The Decline of the West » (ترجم من الالمانية الى الانكليزية في 1925) ينبغي ان تفسر تفسيراً خارقاً للطبيعة كما لو أن روح العصر قد أعطت كليهما الالهام نفسه . ولكن الطبعة الالمانية الاصلية لكتاب « شبنغلر » قد نشرت في عام 1918 وأشارت من الاهتمام مالايمكن ، معه ، أن يكون « بيتس » او الوسيطة الروحية ، وهي زوجه ، قد بقيا جاهلين جهلاً تاماً بنظرية « شبنغلر » العامة[٦٧] فان وجدت روح العصر ، فما وجودها الا في عقول الأدباء والنقاد الذي يريدونها أن توجد ، وليست بوصفها قوة مما وراء المادة لاتقاوم . فقد تكون للأديب تصوراً ملائماً لأنها تتغاضى عن الاخفاق بحثّه على ان يعتقد بأن الأحوال ليست مناسبة لإنتاج روائع . فـ « باوند » ، مثلاً ، حين أخفقت قصائده الأولى في ان

يكون لها الأثر المتوقع منها ، كان قادراً على أن يعزّي نفسه بالقول إن :

العصر قد طلب ، في المقام الأول ، قالباً في جص
مصنوعاً بلا إضاعة وقت ،
حركة نثر ، كلا ، ليس مؤكداً ، مرمرا
او « نحت » القافية[٦٨] .

[وترجمتها شعراً بتصرف :

مطلب العصر قالب من كلس
منجزٌ صنعه بلا فقد وقت
أهو النثر ، ليس من غير لبس ،
مرمر او روي صنعةِ « نحت »

وهو تصوّر اكثر ملائمة للنقاد ، يبسّط ، فوضى التاريخ الى طرز من اتجاهات سائدة وسمات مميزة . وبعد ان قللنا اختلافات بين الأدباء لكي نؤكد مماثلاتهم ، يسهل اقتفاء تأثير « روح العصر Zeitgeist » في أنشطتهم . ومن هنا تبرز حجة تحذير « جورج بوز George Boas » بقوله ان « أعمال الفن ليست تعبيرات عن العصر ؛ انها تعين على تنظيم العصر وترتيبه . فليست كما هي عليه بسبب العصر بل العصر فيما هو عليه بسببها »[٦٩] . فلا يمكن ان يوجد شيء كـ « عصر اوغسطيني » (منفصل عن الناس الذين أنشأوه) « جعل ، الى حد ما ، « بوب » و « جونسون » وأمثالهما يكتبون بطريقة اوغسطية . وخلص « بوز Boas » الى القول : « انه ان كان المرء باحثاً عن عصر فانه ينتهي ببني البشر »[٧٠] . فان كان المرء باحثاً عن تأثير ادبي

فانه ينتهي بكتاب .

سوء الفهم الابداعي :

تحيّر « فرويد حين أخبره « اندريه بريتون » أن « السرياليين » استمدوا نظريتهم ، نظرية الكتابة ذاتية الحركة مما جاء به [فرويد] مما يتصل بأعمال الذهن غير الواعي Subconsious[٧١] . وبقدر مايتعلق الأمر به ، اساء السرياليون غرضه كله ، وهو وصف حالات مرضية من حالات الذهن لشفائه منها ، لالتمكين من يدعون بالفنانين المبتدعين من تعهدها بالرعاية ، ورأيه الخاص أن السرياليين محض حمقى - والاستثناء [وهو مفارقة ساخرة] « سلفادور دالى Salvador Dali » الذي ماكانت محاكياته الساخرة لرسم القرن التاسع عشر ، عنده ، محاكيات ساخرة ، ولكنها روائع تقنية[٧٢] . فنتج عن ذلك ان السرياليين قلما استطاعوا الادعاء بأنهم فهموا « فرويد » فهماً سديداً بقدر مايتعلق الأمر بكون مقاصد المنتج [الفنان] ، في هذه الحال ، غير متفقة مع مقاصد المتلقين . وفي الوقت نفسه ، ليس سوء فهم السرياليين لفرويد خطأ حسب بل لقد أفضى الى صوغ نوع جديد من الفن ، فمن أجل هذا ، صار يوصف وصفاً اكثر دقة بكونه « سوء فهم ابداعي » .

وهذا مثل من أمثلة كثيرةمشهورة عانى فيها الفن تغييراً مهماً نتيجة خطأ افكار خصبة ، فالتكعيبية نشأت من سوء فهم « سيزان Cezanne » والاوبرا الحديثة من خطأ الفكرة القائلة :

إن الدراما الاغريقية القديمة كانت تُغنّى . والحادثة الخصبة مبنية ، حقاً ، بين أدباء لمدهم بالمثال الاساس لأمور غير دقيقة اكبر . فكان « اودن » مثلاً ، مسروراً حين أخطأ « اشروود » قراءة لفظة Poets ، (شعراء) » فقرأها « Ports (موانىء) » فيما أصبح ، بعد ذلك : « الموانىء لديها أسماء للبحر » [للبحر ، عند ثغور البحر ، اسماء[٧٣] The Ports Have Names for the sea] .

ومثل هذه لُقَطٌ ، سبق اليها « نويل ستوك Noel Stock » في الفنان المجد الذي :

ينظم ، وقلمه في يده ، حتى ساعة متأخرة من الليل ،
طليق تصور الخيال
يكتشف بشيء قليل من التعديل
اعماقاً من الشعر[٧٤] .

[ترجمتها نظماً بتصرف :

يـراعُـهُ في يـده لايـنـي
ينـظم حتى آخـر الليـلِ
خيـاله يجتـاب كـلَّ الدُنى
ويغمـر الوديـان كـالسيـل
اذا بـه يرتـادُ من غـير مـا
جهـدٍ بما يجـريه من قـول
عـوالمـاً للشعـر أعمـاقهـا
فيما مضى تعيا على النيل]

وقد استعمل المصطلح « سوء الفهم الابداعي » « فاليري » (ربما كان متفكها) في « تأملات في الفن » لعام 1935 ، وإن كان قبل ذلك ، أي في العقد الثالث من القرن العشرين ، يلهو بالفكرة ، فقد كتب مرة يقول « لست معنياً بمعرفة مايقول المؤلف ، فخطأي هو المؤلف »(٧٥) . وأمثال سوء الفهم هذا « أكثر إثماراً من كوننا فهمنا بعضنا بعضاً فهماً كاملاً » ، كما أخبر أعضاء « نادي القلم » في عام 1925 مما أدهش ، ولاريب ، الذين يعتقدون بأن الفنون تحث على التفاهم بين الأمم(٧٦) .

وكان سوء فهم « بو Poe » تجربة مهمة لـ « بودلير » و « فاليري » كما أساء « پوشكين فهم " بايرون " . وقيمة الخطأ التقني ان يطلق إمكاناً لايمكن التنبؤ به ، مقاطعاً عمليات التطور البطيئة بتغيير مباغت .

وهذا المجاز البايولوجي غير ملائم إن قبلنا مااستخلصه « برونوفسكي Bronowski » من « أن الأخطاء التي تحطم الفرد هي أيضاً أصل الأنواع » . فالخلايا مضطرة الى صنع البروتينات مراراً وتكراراً من المخطط نفسه ، ولكنها لاتستطيع القيام بذلك من غير اقتراف أخطاء بين حين وحين ، فان لزم ان يحدث الخطأ في جزيء رئيس فانه « يسبب ، أيضاً ، أخطاءً في صنع نسخ اخرى ، وينتج من ذلك تراكم الخطأ » فالحياة لاتتطور الاّ بسبب الأخطاء في « النسخة » ؛ ولولا تلك الأخطاء « ماكان ثمة مادة خاصة لمتغيرات وراثية يؤثر فيها الانتخاب الطبيعي . فليس ثمة الاّ شكل عام واحد للحياة ، ومهما كان ذلك « متكيفاً

تكيفاً » حسناً في البيئة التي صيغ فيها ، فربما انقرض منذ زمن طويل في اول تغيير شديد في الجو »[٧٧] .

وتظهر مزاعم مماثلة تؤكد الدفاع عن الخطأ في الفنون . واكثر المدافعين عن نظرية التأثير بوصفها سوء فهم ابـداعياً ، نفعاً ، هو « هارولد بلوم Harold Bloom » ، الذي يرى ان الأدباء قد أساءوا قراءة الماضي اساءة منعت من أن يصبح حملاً ثقيلاً . ولما كانوا ، دائماً ، عرضة للمرض الوهمي فهم يحصنون انفسهم بـ « سوء فهم منقذ » يمكنهم من التغلب على القلق الذي يسببه مجد أسلافهم بخطأ تفسيرهم ، ابداعياً ، تلك المؤلفات الأصيلة العظيمة »[٧٨] . فالتقاليد الرومانسية من « بليك » الى « هـارت كرين Hart Crane » ، كما يقرأها « بلوم » ، سجل للانحرافات الابداعية »[٧٩] . إنها نظرية مغرية بولغ في صقلهـا شيئاً مـا في « قلق التأثير » (نيويورك 1973) ولكنها في جوهرها سرد أمين لقلق الأديب الشاب ، وغالباً ماهي اجراءات ماكرة مع الأساتذة القدامى اكثر مما يمكن ان نحصل عليه من الذين يُمدّون بقطع مماثلة وممن شاكلهم .



الفصل التاسع

المعاني المقصودة



نلتفت الآن من قضـايا تتصـل ببنـاء الأعمـال الأدبيـة وتفسيرها الى ثلث مـوضوعـاتنا الرئيسـة ، فعل الفهم ، وهـو ضروري للحكم الأدبي . كيف يمكننا ان نكون على يقين من أننا نقرأ بفهم سديد ، اذ من الواضح ان الأذكياء من القراء يفضون بتفسيرات متضاربـة لنص واحد ، ويفضي بهم الأمـر الى أنهم يرمون شكوكاً على مقدرة المؤلف على معرفة مايعني النص ؟ وكيف يتأثر حكمنا إن كان المعنى الذي نبلغه يبدو غير مقبول لدى قراء آخرين ؟ هذه معضلات ينبغي استكشافها في الفصول الثـلاثة التالية لهذا ، بادئـين بنوع المعنى الذي يـدعى بشأنـه امتياز خاص ، لأنه الشيء الذي ابتغاه المؤلف .

تعيين المقاصـد :

غالباً ماتبدو تعليقات المؤلف على المقاصد شاذة غـريبة ، فحين يقول « جونسون » إن مقصده في كتابة « حياة الشعراء » (81 — 1779) كان « اتساق التقوى » أو حين يقول « برتـون Burton » إنـه كتب « تشريـح السوداويـة [الانقبـاضيـة] » (1621) لاسبـاب تتصل بـالعلاج (« يجب ان يحـك المـرء في الموضع الذي يحك ») فقد نشكو من الخروج عن الصدد ، فتلك أنواع من المقاصد يعنى بها كتـاب السير اكثـر مما يُعنى بهـا النقـاد[1] . واذ هي كذلك أمكن قبـولها في السيـرة . ألم يكتب « جونسون » « حياة الشعراء » للسبب الذي جعله يجمع معجمه وينشر « شكسبير » (« الحاجة الى المال ، وهي الدافع الوحيد

الى الكتابة الذي اعرفه عنه ») ؟[٢] .وقد يكون قصد « ملتون » من تأليف « الفردوس المفقود » إمّا تقىً « لتسويغ سبل الله عند الناس » او للدنيا « لترك شيء كتب على هذا النحو للايام اللاحقة التي لايجب ان تتركها ، طوعاً ، لتموت »[٣] . ومهما يكن من شيء فليس هدف من هذه المقاصد يمكن ان ينوّر قُرّاء لايدرون أقصد « ملتون » أن يكتب قصيدة مرتابة في معتقداتها كما يظهرها نقاد على هذه الشاكلة .

فــان تكن أهداف المـؤلف تستحق ان يعرف شيء عنهــا ، فأين نستطيع ان نجدها ؟ لاريب انهــا ليست ، دائماً ، في الرســائل والمقدمات والمفكرات وأحاديث المقابلات وماشاكل ذلك ، فقد يكون نوع المقاصد الذي يكشف هناك « مقصوداً » ، متعمداً ، في حين ان مانحن وراءه انما هو هدف كل عمل فردي القصد فيــه غير متعمد في نحو متفرد ، فنحن ننشد الهدف او الغرض الذي يمكن اظهاره « في » الفردوس المفقــود ، في مقابــل كل تلك الأهــداف المقصودة ، عمداً ، التي تتجمع خارجه . فالتمييز بين المقاصد المتعمـدة وغـير المتعمـدة مستمـد من « نقـد الحكم A Critique of (1790) Judgment ، حيث جادل « عمانوئيل كانت Immanuel Kant » في إمكان وجود « هدف من غير قصــد طالما لانضــع أسباب هــذه الصيغة في ارادة ، ولكن لايمكن ، اذ ذاك ، الاّ أن نجعل تفسير إمكانه مفهوماً ، لدينا ، باستمـداده من ارادة »[٤] . فالأجـزاء المكوّنة لـ « عالم آخر Heterocosm » تتشابك لأن هذه الأجزاء يصحب بعضها بعضاً ، فتنشىء ، مجتمعة ، غرضاً يؤدي قصداً بلا عمد ربما لايتوافق او يتطابق مع الأهداف المقصودة عمـداً

التي يقررها المؤلف : فالأجزاء « تهدف » الى معناها الخاص ، بصرف النظر عما يهدف اليه المؤلف نفسه . فالقائلون بالقصدية الذين يعملون مستقلين عن كاتب السيرة يحتاجون الى الاّ يعنوا الاّ بهدف الأدب غير المقصود عمداً : ولايشعرون أنهم مضطرون الى أن يجعلوا مايدلي به المؤلفون فيما يتصل بالكتب متسقاً مع بنية الكتب نفسها . يلاحظ « وايلد » قائلاً « للعمل ، اذا ما انتهى ، حياة مستقلة خاصة به وقد يؤدي رسالة تتجاوز تلك التي أريد له ان يؤديها »[٥] . ومن الواضح ان فكرة الأهداف غير المتعمدة قد تجد قبولاً لدى اولئك الذين يرون ان الكتاب « عالم آخر » قائم بذاته يشتمل « في ذاته على السبب الذي يجعله كذلك وليس غير ذلك »[٦] ، ويقصد ، في الخفاء ، معناه . ومن أسباب هذا ان حركة الفن للفن وجدت حافزاً في « كانت Kant » . فقد كان « بنجامين كونستانت » ، مثلاً ، معجباً كثيراً بعمل « هنري كراب روبنسن Henry Crabb Robinson » في « كانت Kant » ولاسيما فكرة الفن للفن بلا غرض ، لأن كل غرض يضل الفن ويحرفه عن اتجاهه السديد »[٧] . وخلص « كونستانت Constant » في شيء من الغموض ، الى ان « الفن يبلغ الغرض الذي لايشتمل عليه » ، وهو مايبدو أسلوباً آخر للقول إن الفن قد يكون ذا هدف وإن لم يكن يقصد ذلك » . وبما أن كثيراً من النقاد أدركوا التمييز الذي يصوغه « كانت » صياغة دقيقة (من غير أن يكونوا أدركوا ، بالضرورة ، ماقدّم في هذا المجال) عُرضت مصطلحات متباينة أملاً بقيادة من يبحثون عن الغرض نحو عمل المؤلف لاالمؤلف نفسه . فـ « ليفز Leavis » الذي يرى « ان

المقاصد في الفن ليست شيئاً غير مـايتحقق منها » قـد قال ان « القصد العميق الناعش (ان كانت هذه هي الكلمة الصائبة) شيء مختلف جداً عن القصد الذي قـد يعلنه المـؤلف » ؛ وميّز « رودوي Rodway » و« لي Lee » الغرض المقصود (« غرض الأديب المعلن ») من « الفحوى » المفيدة غرضاً غـير مقصود (« غرض النتاج الواضح كما يكشف نفسه للقارىء ، من عنوانه فما بعده »)[٨] . ويرى « هلموت هنغرلاند Helmut Hungerland ان مصطلح « كنستڤولن Kunstwollen » لـ « ألويز ريغل Alois Riegl » (ظهر 1901) الذي له دلالات نفسانيـة وغائيـة حين ترجمه « اوتو رانك Otto Rank » بـ « الارادة نحو الفن » تشير اشارة اكثر ملاءمة الى الغرض غير المتعمد فلابد ان يترجم اذن الى « القصد الفني Artistic intent »[٩] .

وليس مهماً كيف نسم التمييز ، سمة دقيقة ، اذا قدرنا ان نأتي به . فمن الجائز ان كثيراً من الجدل النقـدي فيما يتعلق بالأغراض لم يحدث قط لو كان المتجادلون قـادرين على فصـل الغرض المراد عن غير المتعمد او المراد او راغبين في ذلك . وليس معنى هذا القول بوجوب تجاهل الأغراض ، المتعمدة برمتها .

وكل هذا غامض حقاً ، فالأغراض التي نأمل ان نعيّنها في اعمال من الأدب ليست اكثر وضوحاً من تلك التي أمل نقاد قبل ذلك ان يعيّنوها في مؤلفين . وكلا النوعـين من الأغراض يتـرك « أثراً » متميزاً . ومهما يكن من شيء فقد حدثت محاولات ، قبل قليـل ، لتحويـل طبيعة البحث عن الكتب والمـؤلفـين الى اللغـة

نفسها . فلم يعد « الغرض » يعرف بأنه حال نفسانية في الآديب أو أنه سمة بارزة في نص نتاجه بل سمة للنطق اللغوي الذي يؤلف ذلك النص . وقد أثارت نظرية نطق اللغة التي ارتادها « اوستن J.L.Austin » وطوّرها « جون سيرل John R.Searle » اهتماماً كثيراً ، وهي نظرية تعرّف اللغة بأنها نطق ثم تصنف انواع النطق بناءً على مايؤديه كل نوع من وظيفة(١٠) . فالنطق المؤدي ، عند « اوستن » هو « عمل تعبيري ، وقد يكون أحد نمطين رئيسين : فعل [عمل] تعبيري (وهو مايؤدي ماتهيأ لتأديته) او فعل [عمل] غير تعبيري (وهو مايكشف ميل المتكلم نحو نطقه)(١١) . ويقصر « أوستن » بحثه على اللغة الاعتيادية ، وليس لديه من شيء يقوله في الاستعمال الأدبي . ولكن تبدو لتحليله ، لدى الناقد الأدبي ، علاقة هذيانية بالطريقة التي نتكلم فيها على الكتب فتجذب اهتمام الناس الذين يودون ان يروا الدراسات الأدبية تتحول الى علم للمعاني . فأفعال « أوستن » التعبيرية ، اذا ماطُبقت ، مجازياً ، على الكتب ، أحدثت عنصراً « مؤثراً » في الأدب ، اما الأفعال غير التعبيرية فتحدث عنصراً « قصدياً » . ومهما يكن من شيء فان المشابهة ليست مماثلة وماجاء بها تحليل اللغة الاعتيادية غير التعبيري من تبصرات لايحتمل ان تكون متطابقة في حال اللغة الأدبية التي لاتشتمل على تفوهات [من النطق] بل على تفوهات زائفة ، وقد تناول « غرايم هو Graham Hough » هذه النقطة تناولاً جيداً بالعلاقة بقصيدة « دون Donne » ، « اذهب وأمسك بنجم يهوي » التي تردد ، مسليةً الشكوى التقليدية من ان النساء قُلّب . يقول ليس « القصد من

هجاء النساء البتة (لأنك ساخط على ضعف النساء) هو الشيء نفسه كالقصد من نظم قصيدة ذكية في هجاء النساء (لأنك تتمتع بالبراعة الأدبية لنظمها) »[١٢] . فان لم تكن القصائد أعمالاً غير تعبيرية ، بل محض محاكاة لأعمال غير تعبيرية فنوع التحليل « غير التعبيري » الذي يكشف عن الدوافع الخفية في اللغة الاعتيادية لايمكن ان يحقق النجاح نفسه مع الأعمال الأدبية . وليس أن قصيدة « دون » اكثر براعة من الطريقة التحليلية المطبقة عليها ، ولكن لأننا نعلم أنها أكثر براعة من غير أن نفيد من الطريقة . ويخلص « هو Hough » قائلاً : « هجاء النساء مقصد كثير من القصائد » ولكن « تعيين هذا المقصد لايمكنه ان يخبرنا كثيراً عما يتصل بهذه القصيدة ذاتها »[١٣] . ومايكشفه تحليل قصيدة « دون » غير التعبيري إنما هو أثر المقصد الوهمي [او الزائف] ، اما المقصد الذي قاد « دون » الى صوغ ذلك الغرض الوهمي فيبقى غامضاً .

المقصد بوصفه دليلا على المعنى :

قد يصبح حتى أكثر النصوص وضوحاً في اسلوبه مبهماً ، إن لم تكن مقاصد المؤلف جلية . فنسأل : أترى المؤلف جاداً أم ساخراً ؟ فالمنشقون الذين قرأوا « أقصر الطرق مع المنشقين » (1702) عارضوه لأنهم لم يعترفوا به عمل منشقٍ : « دانيال ديفو Daniel Defoe » الذي اضطر ، آنئذٍ الى نشر تفسير بعنوان « إيضاح موجز » (1703) يفيد فيه انه انتوى « سخرية »

(فسجنه معارضو المنشقين)[14] . فما يمكننا صنعه حين تبقى مقاصد المؤلف غير معلومة ؟ وقد يبدو تفسير معرّف بكتاب « أسفار غوليفر Gulliver Travels » الأخير خارج الصدد ، لاننا لانعلم الى أي حدٍ يتحدث « غوليفر » فيه عن « سويفت » ولامانصنع بما يبدو اختياراً زائفاً بين الـ « هوينمين Houyhnhnms » [الصاهلين] والـ « ياهوين Yahoos »[15] [اللفظة Houyhnhnm تمثل صهيل الفرس ، وهي اسم « سويفت Swift » في أسفار غوليفر ، لرس من كائنات على هيأة خيل موهوبة بالعقل تحكم نوعاً من اناس متوحشين منحطين يدعون بالـ « ياهويين Yahoos »] ولما كانت « أسفار غوليفر » ينقصها الغرض المتعمد فانها تبقى أحد تلك النصوص ذات النهاية غير المغلقة التي يفضلها متأخرو نقاد القرن العشرين كثيراً على الكتب المغلقة ذات المعاني المحددة التي يؤيدها المذهب القصدي . ومثل آخر مشهور (رواه بيردسلي Beardlsy)[16] يصور تصويراً حسناً مايمكن ان يحدث حين نسيء الحكم على السياق فنعزو المقاصد غير الصحيحة الى المخبر . فالقارىء ، في هذه الحال ، هو « فرانك هاريس Farnk Harris والقصيدة قصيدة « هاوسمان Housman » (1887) » ، وقد نظمت للاحتفال بـ « مرور خمسة وعشرين عاماً » على حكم الملكة « فكتوريا » ، فقد أشاد « هاريس » بما حسبه شعوراً مضاداً للوطنية في البيتين :

جيئوا بأبناءٍ آباؤكم جاءوا بهم ،

وسيحفظ الله الملكة .[17]

فقال « هاوسمان » ، من وجهة أخرى ، ليس هذا مما عناه البتة ، أكان « اوهاريس » مصيباً في وقوفه مع مايقول البيتان لامع مايقول « هاوسمان » إنهما يقولان ؟ ولما كان البيتان يحتملان المعنى الذي استمده « هاريس » منهما فان خطأ تفسيره (ان يكن هذا خطأ في التفسير) يجب ان تقع تبعته على « هاوسمان » فعليه ان يكون أكثر حذراً فيما كان يقول فيقضي على مثل هذه المعاني غير المتعمدة فقد تخرج مقصودة بوصفه متحمساً لوطنه . وحتى لو كان الأمر كذلك لوجد أكثر القراء مقصد « هاوسمان » دليلاً الى معنى (1887) يُعتمد عليه اكثر من تفسير « هاريس » الذي ينصب ، بلا سداد ، على معنى غير مقصود .

فبقدر مايمكننا الاستمرار في القول إن بعض المعاني « غير مقصودة » لايمكننا ان ننفض أيدينا ، تماماً ، من المقاصد المتعمدة ، على ماقد تبدو للنقاد الشكلانيين متعبة ، فكلنا نأمل بأن نفهم أننا قلنا ماكنا ننوي أن نقول ، ونُسرّ حين تنتج معان غير مقصودة من زلات اللسان او من تعبيرات مبهمة ، ونحن نعلم من غير ان يخبرنا احد ان دلالات « أي كلكتا » كانت بعيدة عن ذهن « هنري ڤوغان Henry Vaughan ، حين استثار الطفولة الضائعة بالكلمات : « ماأشجع جانباً خلفياً مشرقاً من موقف ! »[١٨] . فان اخترنا تجاهل جواز ان « إملي دكنسون Emily Dickinson » تلهج بالعيون حين تشيد « ببراثن » النمر ، المشرف على الموت ، « القديرة » فنحن نقوم بذلك عابثين ، عالمين ان الأديبة ماكانت ، حقاً ، مستطيعة أن تعني ماتبدو قائلة .[١٩] اننا نعتمد ، سراً في الأقل ، على مانعرف عن « هنري فوغان » (شاعر القرن السابع

عشر الانكليـزي المتأله) و « امـلي دكنسون » (غـزّالة القرن التاسع عشر الامريكية) لكي نقرر معاني « الجـانب الخلفي » و « البراثن » (Ball) . فقد يقول « هيو كينر Hugh Kenner أننا دائماً نقوم باستطلاعات حذرة ذات طبيعة كهذه في عمليـة فهم وحدات معنى اوسع كثيراً . كتب يقول « من العسـير اكتشاف اعتراض على مـزيف كـ « فرمـير Vermeer » » ، « الاّ اذا لم يرسمه « فرمير » : او عـلى ورقة مـزيفة ، الاّ اذا لم يصـدرها المصرف ؟ او على « سجل عام الوباء » الاّ اذا لم يكن السجل الذي يدعي ذلك ، وانما هو اختلاق : او عـلى قصص « كروزو Crusoe » الاّ اذا لم يكن ثمة كروزو ، وليس سهلاً ان تقرر من صنع ورقة نقد أمستخدم حكومي أم مزيف أم فنان شعبي الاّ اذا كان لدينا دليل على ماكان يعني بعمله ان يُعدَّ »[٢٠] .

ونحتـاج الى ان نعـرف ان طائفـة من أكثـر « أغـاني البراءة » ، لـ « بليك » غثاثة كـانت تجارب في السهـولة ، وأن الشاعر الذي قفّى إملي Emily بـ « ها ، هـا ، هي ! » لم يكن « هاوياً » مبتـدئاً ، كمـا يبدو[٢١] ، فـان كنا نتجـاهل المقـاصد المتعمدة ، كما يجادل « جورج واتسـون George Watson » ، فان التاريخ الأدبي يصبح بلا معنى فليس لدينا سيطرة على ماهو ممكن من فهم نتاج الأديب فهماً صحيحاً الاّ بتخيل ما استطاع ان يقصد اليه (حين كتب نتاجه)[٢٢] . والبحث الأدبي ـ ولاسيما البحث في النصوص ـ ملتزم التزاماً وثيقاً بالقصدية ويَعدّ تصويب نصوص أفسدتها الأخطاء خطوة جوهرية نحو استعادة مقاصد المؤلف ، فالمعنى الأدبي ، بسبب ذلك .

المقصد بوصفه مرشدا الى الحكم :

غالباً ماتنشد المقاصد المتعمدة وسيلة ضمان الانصاف في النقد الحصيف المنصف ، وإن لم يدرك ، دائماً ، أن مثل هذا الأمر لابد ان يفضي الى هدم الاجراءات الحكيمة هدماً نسبياً . وقد يوجد مثلٌ كلاسي على المذهب القصدي الحصيف لدى « رتشارد هرد Richard Hurd » في دفاعه عن « الملكة الجنية » عام 1762 بسبب ان « سبنسر » ماكان يقصد أن ينظم قصيدة تنتمي الى الكلاسية المتأخرة اكثر مما قصد المعماريون الغوطيون ان « يصمموا » مباني أغريقية : « احكم على قصيدة « الملكة الجنية » بالمقاييس الكلاسية اذا باضطرابها يصدمك أمّا اذا تأملتها في ضوء أصلها الغوطي فانك تجدها متسقة منتظمة »[٢٣] .

فهنا نواجه القصدية في اكثر صورها جاذبية ، و « هرد Hurd » في الظاهر مثال القضاء العادل وهو يجيد ، بدهاء ، حجاج الكلاسية المتأخرة (وقد عبر عنه « پوپ » تعبيراً يجدر تذكره) ليهزم اعتراضات الكلاسية المتأخرة :

لاحظ في كل عمل غاية الأديب ،

فما من أحد يستطيع أن يحقق أكثر مما يقصد[٢٤]

[وترجمتها نظماً بتصرف :

في كل ماينظم او ينثر الـ

أديب لاحظ قصده المبتغى

فما امرؤ يسطيع في صنعه

تحقيق شيء غير ماقد بغى

و « پوپ » نفسه هو الذي قال : « الحكم على .. شكسبير بقواعد « ارسطاطاليس » يشبه محاكمة امرىء بقوانين بلدٍ ، وقد اقترف فعله تحت طائلة قوانين بلد آخر »[٢٥] وذوو الحصافة من القصديين معدّون الى ان يجروا الى أكثر من منتصف الطريق ليلتقوا بمؤلفهم فيسألوا ، أولاً ، ماذا شرع يفعل ، ثم يحاولوا أن يقوّموا مقدار نجاحه في تحقيق مايصبو اليه . وكوننا نصف أعمالاً بأنها « مدّعية »[٢٦] لابد ان يعني أن لدينا فكرة (مهما كانت غير مكتملة) عن مقصد لم يتحقق في العمل الذي بين أيدينا . فللقصديين من ذوي الحصافة يكتب البيانات الذين يعتقدون ، كما اعتقد « وردزورث » و « كولرج » ، ان من الممكن ان يُخلق ذوق لنتاج امرىء ، من قبل ، فيتجاهلون ، لهذا السبب ، حجة المنافس (التي قدمها « پوپ ») القائلة « إن لم يستطع كتاب أن يجيب عن نفسه امام الرأي العام فلاغاية لمؤلفه من تأليفه »[٢٧] . واذ صدر تسويغ « دافينانت Devenant » التمهيدي لـ « غونديبرت Gondibert » (1651) من غير إثبات القصيدة نفسها نظم مشاغب ، قائلاً :

تمهيد بلا كتاب ، وشرفة بلا بيت :

هنا الجبل ، فأين الفأر ؟[٢٨]

[وترجمتها نظماً بتصرف :

مقدمةٌ تطلُّ ولاكتابُ

ومنظر شرفةٍ من غير دار

هنا جبلٌ له قممٌ عجابُ

فأين الفأر ؟ لاأثر لفار]

ولكن هذه حال خاصة ، كما لابد أن اعترف « دفينانت » نفسه بذلك ، فما كان قادراً على أن يكتب شيئاً غير الكتابين الأولين من ملحمته المتخيلة : و « غوندبيرت » ، كما هي عليه الآن ، قد تكون أقدم مثل انكليزي على نوع الكتاب الذي فيه المقصد أكثر تأثيراً من الأداء ، كما أن قراءة مايتصل بـ « أثر فِنّغان Finne-gan Wake » اكثر امتاعاً من قراءته نفسه .

وغالباً مايلجأ نقاد اكثر معرفة في قديم الأدب الانكليزي الى طريقة استشارة مقاصد مزعومة قبل التعليق على النتاج وإن لم تكن هذه مما يسهل القيام بها في حال الأدب الغفل[29] . ولما كانوا مهيئين دائماً لمقارنة الجبن بالزبد (لكونهما صورتين متنافستين من اللبن) فالنقاد المنتمون الى مذهب « التاريخية » يتوقفون ازاء مقارنته بالنبيذ لأن الجبن لم يقصد به قط أن يكون نبيذاً . فالقصيدة الجيدة ، في هذا المنحى ، هي التي تنجح في تحقيق مقصدها ، وذلك امر حسن حتى يسأل المرء سؤال « هرش Hirsch » : « وماجدوى إجادة تحقيق مقصد إن لم يكن مقصداً ثميناً ؟[30] ولين « هرد Hurd » معجب بوصفه بلسماً لمذهب الجزم ، ولكنه ، مع ذلك ، يشل الحكم الأدبي . فاذا ما اعتذرنا بمقاصد المؤلفين المتعمدة قبل بلوغ تخمين نقدي لنتاجهم فان ذلك يهدم ، بالضرورة ، ايمان المرء بوجود نظام قيمة شامل ، فكل كتاب يخلص الى صنع حال خاصة تحتاج الى نظر خاص وتخل عن هذا المعيار او ذاك من معايير القيمة .

اعتراضات على الحجج القصدية :

اولئك الذين يرون ان لامعنى في النظر في المقاصد المتعمدة حين يخمنون نتاج الفن ، يفعلون ذلك أحياناً اعتقاداً منهم بأن التـأثيرات الفنيـة لها الأسبقيـة على المقـاصـد الفنيـة . كتب « كولنغوود Collingwood » يقول : « ليس لدى الفنان فكرة عن ماهية التجربة التي تتطلب التعبير حتى يكون عبّر عنهـا »[٣١] . وفكرة « الأسبقيات » هذه تتفق كثيراً مع رأي الرمزيـين الذين يفخرون بكونهم لايعرفون ماعنوا حتى يروا ماقد قالوا . يقـول « اودن » : قد يقول الشاعر « جذر الكستناء المرتاح » ، وبوضع « المألوف » بدلاً من « المرتاح » يجـد نفسه مسـروراً بشيء ما انتواه قط : « فالأمر ، ثمة ، ليس أمر وضـع « عاطفة » بدلاً من أخـرى ، أو تقـويـة « عـاطفـة » ، ولكن اكتشـاف حقيقـة « العاطفة »[٣٢] . فما من خطٍ فاصل بين المقصد والعمـل ، وقد يستمر المقصد في « التعديل » مادام العمل ينمو . وكما يقـول « هورد نميروف Howard Nemerov » : « انـك تنظم قصيـدة لاتقول ماتفكر فيه ولكن لتكتشف ماتفكر هي فيه »[٣٣] . فالمقصد يُفهم انه وظيفة النتاج لأنه حافز على انتاجه ، يقول « ڤاليري » : لو سأل الناس ماذا أراد ان يقول في قصيدة معيّنة لأجاب انه « لم يرد أن يقول ولكنه أراد أن يصنع ، وهذا هو مقصد الصنع الذي أراد مـاقـال [ڤـاليـري] »[٣٤] . وبتعبـير آخـر ، كـانت لدى « ڤاليري » مقاصد متعمدة لينظم قصائد غير هادفة .

وغـالباً مـاتؤيـد دراسات تهـذيب المخطوطات مثـل هذه

الدعاوى . فمقصد قصيدة « بليك » التي عنوانها « النمر » ، مثلاً ، كان واضحاً اذ كانت تنظم ، فان تكن القصيدة لاتزال ، مثار جدل ، فلعل هذا بسبب أن « بليك » لم يكتشف اكتشافاً تاماً ، قط ، ماذا كانت تهدف اليه(٣٥) . ونحن نعلم ان النوافذ السحرية في قصيدة « كيتس » « قصيدة الى عندليب » جابهت ، أولاً ، « البحار الخالية من المراكب » ثم « البحار الخالية من السفن » قبل ان تفضي ، أخيراً ، الى « البحار المحفوفة بالمخاطر » : وهنا مقصد الشاعر المتعمد غير الموجود (تجسده لواحق الصفات غير الدائمة) اضطر الى ان يذعن ، أخيراً ، لمقصد القصيدة غير المتعمد ، الحسن الوقع ، بقدر مايكون بحر « محفوف بالمخاطر » شيئاً غير كونه ليس « بذي خطر »(٣٦) . ويصدق القول ، كما يبدو ، على وحدات تأليف أكبر . فمقارنة روايات بدفاتر مذكرات روايات (كالتي لدستوفسكي ، مثلاً) معناها اكتشاف أن من أكثر التأثيرات اثارة للدهشة في النتاج المنجز لم يوقف عليه قط في دفاتر المذكرات ، فمن الواضح أن المؤلف لم يكتشفها الاّ خلال عملية الكتابة(٣٧) .

وقد يظهر أن الأدباء لايبدأون بمقاصد متعمدة ، تنجز فيما بعد ، بدرجة أعظم أو أقل ، ولكنهم لايكتشفون شيئاً يدعى مقصداً الاّ في اثناء الكتابة ، وهذا المقصد المكتشف غير متعمد [مقصود] اكثر منه متعمداً ، والنقيض المقابل لنظرية الابداع الرمزية التي قدّمها « اودن » و « كولنغوود » النظرية الافلاطونية المتأخرة الممثلة ، في القرن الثالث ، بـ « فلوطين Plotinus » الذي رأى أن كل فنان لديه فكرة في رأسه ، نوع من

مخطط فكري مما يريد أن يفعله ، يستشيره مادام يعمل[٣٨] .
فيقال للمصنوع إنه منجز حين يوافق هذه الفكرة السابق وجودها في ذهنه ، فيعلم الفنان ، حينئذٍ انه نجح في تحقيق ما انتوى متعمداً . وقد كانت نصيحة « جفري الفنسوفي Geoffrey of Vinsauf » لشعراء من القرون المتوسطة : « شيدوا البناء كله داخل حصن الذهن : ليكن في الذهن قبل ان يكون على الشفاه »[٣٩] . وقال « وردزورث » إنه نظم قصيدة « دير تنترن Tintern Abbey » كلها في رأسه قبل ان يجري المداد على الورق ؛ وتلك طريقة « الكسندر دوماس » ، كما يقول « ثكري Thackeray » ، وهو يشرع يكتب رواياته[٤٠] . ومن الواضح ان هذه ليست حالات نموذجية ، فجمهرة الأدباء تجد أنفسها متفقة مع « سكوت Scott » الذي قال إنه « ما استطاع قط أن يضع خطةً ـ أو إن كان وضعها فما استطاع قط أن يلتزم بها » لأن « عمل التأليف ، دائماً ، يطيل فقراً أو يختصر او يحذف اخرى »[٤١] . ولكن المرء ، في مذهب الافلاطونية المتأخرة الجمالي ، ينظر قبل ان يقفز ويفكر قبل ان يعمل ، وينوي قبل ان يعني . وفي القياس على المبدع الالهي ينتظر من الفنانين المبدعين ان يكون لديهم شيء من إدراك بصير للابداعات اللاحقة . فالصانع الذي يصوغ نفسه على غرار الاله الخالق ، وهو ، حقاً ، پروميثيوس تحت جوبتر [كبير الآلهة] ، ينتظر منه أن يمتلك معرفة سابقة پروميثية [مبدعة] ويمارس سيطرة حكيمة على كل مايبتدع : أفلا يعني اسم « بروميثيوس » من يعلم من قبل »[٤٢] .

فيبدو ان ماتشترك به اقامة « عوالم أخرى » مع الابداع اقل مما تشترك به مع تخطيط المدن ، فالمعضلات غير المتوقعة يجب ان تعالج حين تظهر فأحسن مشروعات الأدباء والمعماريين المخططة تجنح في الأكثر ، نحو الضلال .

والخطأ في البيانات « القصدية » أنها عرضة الى ان يدلى بها امّا قبل اوانها او بعد فوات الأوان ، وكلتاهما لاتقدم ، كلياً ، معلومات موثوقة لما يجري في وسط الأمر فتعلم الشك في دعاوى جيىء بها في برامج عند مشاهدة اعمال . فان يكن البيان « القصدي » مبتسراً فقد يشير الى شيء لم يتمكن المؤلف قط من انجازه . والتناقض بين مانجد في « الملكة الجنية » ومايقودنا تصدير « سبنسر » للقصيدة الى مانتوقع ، تسهل ، حقاً ، مواجهته . فالتصدير في واقعه غير دقيق فيجعلنا بهذا حذرين في الوثوق به ثقة مطلقة[٤٣] . ولكن التصديرات « القصدية » ، تركيبات مبتسرة او متأخرة ، ربما لاتكون غير موثوق بها بوضوح ، فان تكن كذلك فقد تسبب تفسيرات مضللة يدلي بها قراء يحاولون ان يجعلوا النتاج يلائم مقاصد المؤلف المعبّر عنها . كتب « بليك » في نسخته من قصائد « وردزورث » قائلاً : « لاأعلم من كتب هذه التصديرات ، فهي مزعجة كثيراً ، وهي نقيض مباشر لممارسة « وردزورث » نفسه »[٤٤] .

ويمكن أن يوجّه مثل هذا الاعتراض الى بعض ملاحظات « ايليوت » على « الأرض اليباب » لاسيما تلك التي تخبرنا ان القصيدة كلها نظمت من وجهة نظر « تريسياس Tiresias » (« فما تراه تريسياس » ، في حقيقة الأمر ، فهو القصيدة ») ،

ومهما يكن من شيء فان قراءة « الأرض اليباب » معناها تجربة كثرة من وجهات النظر (ليست غير مشبهة كثرة السطوح في لوحة تكعيبية) ، وارتياب بقيمة قراءتها كلها من خلال عيني « تريسياس » . ولاتظهر القصيدة وجهة نظر مفردة اكثر مما يظهر رسم تكعيبي مشهداً مفرداً[٤٥] .

ومن الجلي ان الكتب يمكنها ان تنفصل عن المقاصد بقدر مايسهل عليها ان تنفصل عن الاستهلالات . ويصف « ييتس » كيف ان القصائد التي يثيرها العذاب الشخصي غالباً ماتنقلب الى شيء مختلف ، حقاً ، اذ تصبح المعضلات التقنية التي تظهرها اكثر إلحاحاً من اكثر المقاصد الأصلية المتعمدة جداً ، فقد انحسرت « ماود غون Maud Gonne » حين تجلّت « الكونتيسة كاثلين Countess Cathleen » ضخمة ، كما تلاشت السياسة كلها من « ليدا Leda والتم » اذ احتلت النبوءة مركز النشاط[٤٦] . ولعل « سنو C.P.Snow » ظن انه « رأى أو أحسّ أو جرّب خلاصة لسياق « الغرباء والاخوان وتنظيمها الباطني » كله في 1935 ؛ ولكن مقصده ماكان يمكن ان يكون ، حينذاك ، كتابة « الرجال الجدد » (1954) او « سبات العقل » (1968) ، فأحدهما في القنبلة النووية التي انفجرت ، أولاً ، في عام 1945 ، والآخر مبني على مقاتل المغاربة Moors Murders عام (1966)[٤٧] . ويبدو ان تذكر « سنو Snow » في (1962) المقاصد التي كانت لديه في (1935) هو أحد التسويفات العقلانية بعد الحدث الذي وظيفته جعْلُ العملية تبدو مرتبة ومحكمة اكثر مما هي عليه في واقع الأمر ، ولم يجر تصور « اغاني البراءة

والتجربة » لـ « بليك » (« وهما تظهران حالي الروح البشرية المتعارضتين ») وحدةً الا بعد ان نظمت « اغاني البراءة » ويفسر هذا ان بعض « قصائد البراءة » لاتتلاءم ، حقاً ، في التخطيط الذي وضع ، فيما بعد ، لها . وفي حال « ايليوت » كانت « برنت نورتون Burnt Norton » (1936) قصيدة قبل انتخابها لتكون أولى الرباعيات (Four Quartets) (1943) ، وهي أقل تخطيطاً من الأخرى لأنها ماكانت تمتلىء حياة ، في الأصل ، بالمقصد الذي لم يكشف عنه « ايليوت » الى ان كان ينظم ماهي الآن القصيدة الثانية في السياق ، بعنوان : East Coker (1940) .

ويبدو المقصد المعبر عنه لايمكن ان يقبله العقل . فيرى « جون وين John Wain » ان نظرية « هوبكنز Hopkins » المتعلقة بالايقاع المندفع « كانت ابتداعاً ارتجاعياً ، شيئاً يُحلم به لفائدة المرجع المعاصر الأول في العروض : « روبرت برجز Robert Bridges » ، أملاً باقناعه بأن كل واحدٍ من تأثيرات « هوبكنز » الشعرية الرائعة كان بحساب منظم »[٤٨] .

ومهاجمة « جون دون » العابثة للتقاليد القديمة في مؤلفه المحدث « المتناقضات في ظاهرها والمعضلات Paradoxes and Problems » لاتنسجم بسهولة مع ملاحظته ، فيما بعد ، في أنه وضعها بوصفها مسناً يشحذ الفطنة ، فقد قال « للسير هنري ووتن Wooton » : « إن جعلتك تجد أسباباً أفضل تعارضها فقد أدت وظيفتها »[٤٩] . ومع ان باحثين أوضحوا ان مثل هذا المقصد ممكن تماماً (فقد جاء « اورتنسيو لاندي Ortensio Landi » بمثل هذه الدعاوى لتناقضاته)[٥٠] . فمن الصعب القول إن « دون »

لم يقم الاّ بما يقوم به محامي الشيطان في التناقضات والمعضلات . ولكن يحدث أحياناً ان مقصداً معبراً عنه يشار اليه بذلاقة ويفهم وكأنه سخرية . ولايرى أحد أن « مغامرات هلكبري فن The Adventures of Huckleberry Finn » (1884) كتاب يخلو من الفكر ، كما أوضح « مارك توين » أنه كذلك ؛ ولهذا لم يأخذ أحد مأخذ الجد « ملاحظته » في التصدير أن « اولئك الذين يحاولون ان يجدوا حافزاً في هذا السرد القصصي سيقاضون وأولئك الذين يحاولون أن يجدوا مغزى خلقياً فيه سَيُنْفون ، وأولئك الذين يجدون حبكة فيه سيقتلون رمياً بالرصاص »[٥١] - الاّ اذا تساءلنا عن أن هذه ليست سوى طريقة ملتوية لجعلنا نعرف أن هذه الرواية البريئة تشتمل على حافز ومغزىً خلقي وحبكة .

والكتب قادرة على مقاومة تفسيرات يلبسها اياها مؤلفوها ، وليس غريباً أنها كذلك فكلما كان « العالم الآخر Heterocosm » أكثر استقلالاً ذاتياً ، كان أكثر تعبيراً عن مقصده الخاص غير المتعمد ، وأقل تسامحاً مع الانتهاكات المتعمدة « لسيادته » . ولفت « روبرت هيلمان Robert B. Heilman » الانتباه الى تناقضات في « رئيس بلدية كاستربرج The Mayer of Casterbridge » (1886) بين الطريقة التي يتصرف خلالها شخوص « هاردي Hardy » ونوع الملاحظات التي يقولها فيما يتعلق بتلك الشخوص . فقد وُصفت « سوزان هنتشارد Susan Henchard » ، مثلاً ، بأنها بسيطة وفدمة الى حد الغباء ، ولكنها تميل الى أن تتصرف بدهاء وبراعة . فكأن ، ثمة ، « هارديين »

يعملان ، كما يقول « هيلمان » ، أحدهما يسرد حكايات معقدة لذاتها ، في حين أن الآخر يفرض علينا ، متعمداً ، مرأى عنيفاً من ظروف ثقيلة الوطأة ، ورئيس بلدية « كاستربرج » يفلت بمعجزة من قصد هاردي المتعمد « فلو كان جعل شخوصه تتوافق ، حقاً ، مع معتقداته ، ماكان فيها من الحياة مايجعلها تبقى طوال هذا الزمن » الذي عمرته »[٥٢] . ومن الطبيعي أن قراء « لورنس D.H. Lawrence » سرعان مايكتشفون ان رواياته لاتبقى روايات الا حين تكون الشخوص فيها قادرة على الافلات من مقاصد « لورنس » ، كما يفلت أبو « بول موريل Paul Morel » منها في « أبناء وعشاق Sons and Lovers » (1913) ليبرز شخصيته اكثر تعاطفاً مما قد يسمح به هيكل التخطيط الاوديبي Oedipal . كتب « لورنس » يقول : « لاتثق بالفنان أبداً ، وثق بالقصة »[٥٣] . وفي حالة خاصة نفعل هذا حقاً .

وثمة كثير مما ينبغي ان يقال ، إذن ، بسبب الرأي القائل إن البيانات « القصدية » تقود الى التضليل لأنها تحفزنا الى ان نجعل تجربتنا عن الانتاج تنسجم مع آراء المؤلف العابرة ، وأن الادباء ، أحياناً ، مشتبكون اشتباكاً عميقاً بتفصيلات ليستوعبوا أهمية انتاجهم الكبرى . ومهما يقل في الدفاع عن السخرية الملتونية فان ممالايزال مثار جدل : أن تأثيرات معينة في الفردوس المفقود غير متسقة اتساقاً كلياً مع المقاصد التي تعلنها[٥٤] . ويريدنا « ملتون » ان نجد « آدم » متيماً خانعاً فمستحقاً ، اللوم بسقوطه مع حواء ، ولكن قصيدته تصرّ على أن حب« آدم » لـ « حواء » نبيل ، وأمر لامراء فيه ، مما يجعل من السداد ان

يقف الى جانبها ، كما يفعل في الأزمات ، فنحن هنا نجرب ، اكثر مما نجرب في « رئيس بلدية كاستربرج » ، جهداً شديداً بين دعاوى المقاصد المتعمدة وغير المتعمدة . ومهاجمة المقاصد في مقالة « ومسات Wimsatt » و « بيردسلي Beardsley » المثيرة ، في « المغالطة القصدية »(٥٥) عام (1946)(٥٥) ، هي ، في المقام الأول ، مقاصد متعمدة تقودنا بعيداً عن اليقينيات النصية الى تأملات متصلة بالسيرة فتوقعنا في شرك مغالطة السيرة . ومصطلح « المغالطة » ـ مع دلالاتها في الاستنتاج والاثبات المنطقيين ، في نحو متزمت ـ في هذه السياقات تبجيلي اكثر منه منطقياً(٥٦) ؛ فمهما كان الجانب الذي يجد المرء نفسه فيه في الخلاف الذي أثارته مقالة « ومسات » و « بيردسلي » ، فلاريب في أن المسألة ليست واضحة المعالم كما أريد لها أن تكون ، حينذاك ، وان المنطق لم يشترك بنصيب عظيم ، فيما كان ، في اغلبه ، محاولة جدلية لانتزاع نقد الأدب من ايدي مؤرخي الأدب وكُتاب السير وأولئك الذين يرغبون ، على مايُزعم ، في القيام بكل شيء ذي نص ماعدا قراءته ، كما هو عليه ، والحكم عليه طبقاً لذلك ، ولكن حين انتهى « ومسات » في عام (1968) الى ان يراجع اعتراضات مختلفة في حُجَجها الأصلية ، استخلص ان قاعدتها النظرية لاتحتاج الى تهذيب او تأكيد(٥٧) . مذهب القصدية مايزال يعالج في هذه المقالة الاستعراضية بانه مسألة تطورية تتصل بالعمليات الأدبية ، فليس بذي علاقة بالنتاج الأدبي فيما هو عليه بصرف النظر عن كل ماقُصد اليه ان يكون . ولكن المذهب المعارض للقصدية ، وكان بدعة وهرطقة ، حين ظهر أول مرة في

العقد الخامس من هذا القرن (« ازاء خلفية دراسات وراثية سائدة ، في طرز مختلفة »)[٥٨] ، سرعان ماأصبح سنّة جديدة لشكلانية مسيطرة ، أمّا الآن فيعارضها نقاد يزعمون أن المغالطة القصدية نفسها عَرَض من أعراض الخطأ الشكلاني لمعالجة الأدب بوصفه شيئاً أكثر نقاءً واستقلالاً ذاتياً وترتيباً مما هو في حقيقة أمره . فنسمع الآن عن « مغالطة المغالطة القصدية »[٥٩] ، وفي وسعنا ان نعيد النظر في معضلة المقصد كلها من غير أن نخشى (بفضل تطهير الدراسات الأدبية الشكلاني) اننا إن فعلنا ذلك خاطرنا بتسليم الأدب مرة أخرى لكاتب السيرة المتسم بطابع التخمين .

المقاصد غير الواعية :

خلص امرؤ قديم حكيم كـ « ييتس » الى ان « المرء يستطيع الاشتمال على الحقيقة ولكنه لايستطيع ان يعرفها »[٦٠] . أفيستطيع ان يبتدع تأثيرات أدبية لم يكن يعيها أيضاً ؟ ربما . ونعلم ان ليس للرسام « هنري روسو Henri Rouseau » نية في أن يصبح بدائياً إذ جهد تحت عائق تقنية ناقصة ان ينتج لوحة رسم فيها دقة التفصيل « الفوتوغرافي » . وربما كان قانعاً ، أحياناً ، بما فعل ، ولكنه لم يقصد ، وهو واع ، أن ينتج التأثير ذا الصراحة الشديدة التي كانت رسومه بسببها مثار إعجاب . والأمثلة الأدبية اكثر تعقيداً من ذلك . فان لم تكن قصة « تدوير اللولب [البرغي] The Turn of the Screw (1898) ليست خيالاً فرويدياً كلياً ، كما أرادها « ادموند ولسون Edmund Wilson »

ان تكون[٦١] فانها ، ولاريب ، شيء اكثر من قصة أشباح ، ومع ذلك ، يتضح من المذكرات المنشورة ان مقصد « جيمس James » الواعي هو كتابة قصة أشباح[٦٢] .

فهل اكتسبت قصة « تدوير اللولب » معاني فرويدية لم يكن « جيمس » يدركها ، ام هل هجر ، متعمداً ، مقصده الأصلي في مجرى ارتياده إمكانات تجعل القصة كما هي عليها الآن ؟ وكتبت « دروثيا كروك Dorothea Krook » تقول : « ماكان " ولسون Wilson " يستطيع ان يجادل به ولابد ان يفعله هو ان « تدوير اللولب » كانت مثلاً لانتصار مقاصد ماجرى التفكير فيها قط »[٦٣] . او كذلك ، فكّرْ في القسم الأول من « باميلا Pamela » لـ « رتشاردسون » (1740) . اقصد « رتشاردسون » ان يصور بدقة بارعة تصويرات شهوانية وماسوشية [انحراف جنسي يتسم بتلذذ المرء بالاضطهاد ينزل به] غير واعية لفتاة مراهقة ام نحن نقرأ في كل مشاهد الشهوة المفترسة تلك كشفاً غير واعٍ لفسق « رتشاردسون » نفسه ؟[٦٤] . وسواء أوجدنا مقاصد « رتشاردسون » واعية ام غير واعية يعتمد على اختيارنا ان نعدّه نفسانياً محنكاً أو محض « هاوٍ » صادف ان كان حاضراً حين ولادة النص . وليس من الممكن ان تحل المعضلة بقراءة الرواية قراءة مغلقة ، فنحن معتمدون على زعمنا السابق فيما يتعلق بنوع الأديب الذي كان عليه « رتشاردسون » . ومن المزعج حقاً أن نكتشف كيف أن استجابتنا للتأثيرات الأدبية غالباً ماتقررها مزاعمنا السابقة : أمن الممكن أنها كانت مقصودة أم غير مقصودة . وتقدير عدم الانتظام في الوزن في قصائد « Wyatt »

مثلا ـ أهي براعة عروضي متمكن ام اضطراب مبتدىء[٦٥] ـ يعتمد اعتماداً كبيراً على كوننا نعتقد بأن شعراء القرن السادس عشر الأوائل حلموا بالانفصال عن الأوزان المقررة بتأثيرات خاصة اولم يحلموا قط .

ومع ان « موبي دك Moby Dick » (1851) رواية تئن ، احياناً ، تحت وطأة المجاز لكنها تتدحرج سائرة ، وقد جعل « ملفيل Melville » زوج « هاوثورن Howthorne » تفهم ان التفصيلات المجازية التي كان يسرها ان تجدها في الكتاب لم توضع ، هناك ، عن قصد :

« إشارتك ، مثلاً ، الى « الروح سپاوت » أرتني أولاً أن ثمة مغزى دقيقاً في ذلك الشيء ـ ولكني لم أكن أعنيه ، في تلك الحالة . وكانت لدي فكرة غامضة وأنا اكتبها وهي أن الكتاب كله كان عرضة لبناء مجازي ، وكذلك ان أجزاءً منه ماكانت ـ الاخصوصية كثير من مجازات فرعية خاصة ،كانت قد انكشفت أول مرة لي ، بعد قراءة رسالة « السيد هاوثورن » التي ايقظت ، من غير اقتباس امثلة معينة منها ، مجازية العمل كله الأساسية »[٦٦] (وصدق أو لاتصدق) ماذا استطاع «ملفيل Melville » ان يكتسب بقوله مثل هذا الشيء الاّ اذا صادف انه الحق ؟ فليس من سبب يفسر ذهناً ألف ، كما ألف ذلك الروائي ، تلك العمليات المحاكية التي تنتج في صيغة لايجب ان تنجز مثل هذا الحذق في قيامها بالعمل كبناء المعلومات التي تواجهها من غير أن تحتاج الى توجيهات واعية للقيام بذلك . وكثير مما يقال انه « هنا » في « Lord of Flies » (1955) لم يكن قصد « وليم غولدنغ

William Golding » وضعه هناك ، وقد اشتكى ان روايته بولغ في الاستنباط من قراءتها[٦٧] . ومهما يكن من شيء فان « غولدنغ » بوصفه روائياً ذا عادات مجازية متأصلة تأصلاً عميقاً ، لم يكن ، مع ذلك ، في موقف يحكم فيه على الجـزء الأساس من مجـازية الرواية ، وان يكن من المهم ، ولاريب ، أن نعرف المعاني التي كان يعيها وتلك التي لم يكن واعياً فيما يتصل بها ، وليس « ماهـو معقول » بمعيار في هذه الأمور . فمؤلف « عشيق الليدي تشترلي Lady Chatterley's Lover » (1928) يخبرنا أنه جعل « كليفورد تشترلي Clifford Chatterley » مقعداً قبل أن يكون « عـرف أن عرج « كليفورد » كان رمزاً للشلل ، الشلل العاطفي او المتأجج العاطفة لاكثر الرجال من نوعه وطبقته اليوم »[٦٨] . فلماذا يجب الاّ نعتقد بذلك ؟ لماذا لانقبل مايقوله « لورنس » بأنه حق ، ولكن بالقدرة غير اللورنسية ، ان مايفعله الأديب من غير وعي منه قد يفعله ، كذلك ، في نحو رديء .



الفصل العاشر

المعاني الواضحة



إن كثيراً مما يُعدّ في النقد الأدبي هو أقل التفاتاً الى معضلات القيمة منه الى معضلات الشرح والتفسير (علم التأويل او التفسير) . ولما كان شرحاً اكثر منه حكماً في توكيده فهو يجلب الانتباه الى معاني متخطاة ويصحح مايدعى قراءات اناس آخرين غير سديدة [أي مايخطئون فهمه في قراءاتهم] . وهدف هذه الممارسات هو تخطي الشكوك التي تثيرها التفسيرات المتناقضة . وغالباً مايتخذ النقاد الذين يصرون على أن يرونا مايدور الكتاب عليه اتجاهاً وحدانياً نحو المعنى ، بقدر مايعتقدون ان ثمة معنى صائباً واحداً في كل كتاب ، وعمل الناقد هو الالمام به ، غير ان بعض النقاد التأويليين يقدم تفسيره الجديد لابقصد نقض القديم بل بأمل كشف وجوه اخرى من أعمال معقدة مقصدها غير المتعمد إحداث معان كثيرة لعل منها ماهي متناقضة فيما بينها . ويتخذ مثل هؤلاء القراء اتجاهاً « تعددياً » نحو المعنى ، فيجلبون الى الأدب توقعات مختلفة ، حقاً ، عن تلك الوحدانية ، نبدأ بدعاواها وطرقها الآن .

نظرية المعنى الوحدانية :

تستقر نظرية المعنى الوحدانية على « الدعوى » التي تقول : مع أن اللغة المعتادة نفسها مبهمة ، لكن اللغة الأدبية ليست كذلك ، لأن اللغة الأدبية تحت سيطرة مؤلف يجعلها تعني حقاً مايريدها أن تعني . وهذا الاتجاه ، في صيغة محاكاته الساخرة ، هو اتجاه ذلك الأسماني [القائل بمذهب الأسمانية

الذي لايرى للمفهومات المجردة وجوداً حقيقياً بل لها اسماء ليس غير] الذي جاء متأخراً في القرون المتوسطة ، المسمى « همتِ دمت Humty Dumpty » ، القائل لـ « ألس Alice : « حين استعمل لفظة تعني تماماً مااخترتها لتعني ـ لاأكثر ولاأقل »[1] .

ومايصدق على اللفظ يصدق على النتاج لدى نقاد من هذا المعتقد . و « پوپ » هو الذي جاهر بمهاجمة اولئك المعلقين على « هومر » الذين « يتصورون معنيين لحاجتهم الى معرفة معنى واحد » وكتب « فيلدنغ Fielding ، مرةً ، يقول « حين يمكن لمعنيين في فقرة أن يوازنا في الأقل أحكامنا في أيهما أفضل أعتقد بيقين لاريب فيه أن كليهما لايساوي شروى نقير »[2] . فان استطاع المرء أن يرى ان لدى الأديب المحسن معنى مفرداً لابلاغه ، مع مهارته في إبلاغه ابلاغاً غير مبهم ، كانت المهمة النقدية اكثر يسراً . كتب « ونترز Yvor Winters » ، اكثر منظري القرن العشرين عقلانية ، يقول : « القصيدة تعبير في ألفاظ فيما يتعلق بتجربة بشرية »[3] . فان بدا مثل هذا « التناول » محتملاً في حال الشعر التعليمي في القرن الثامن عشر فقد يبدو مستحيلاً في حال النتاج المبهم عن عمد ، ولكن لقد طبقها « روبرت غرين كون Robert Green Cohn » على « ملارميه » فهو يرى أن « ليس ثمة الاّ معنى واحد لقصيدة « مالارميه » او لكل قصيدة موثوق بصحتها »[4] .

ويعترف « كون » بوجود تعقيدات ابتدعها الغموض اللغوي وحضور معان غير ممكنة الادراك ولكنها لاتعوقها . وخلص وهو يتقيد بـ « الشرط الاساس للامانة او صحة النص ، او الاتساق الداخلي » خلص الى نظرية في التوافق بمقتضاها يكون

معنى القصيدة الحق هو المعنى الذي يوفق بين التفسيرات المتاحة كلها .

طرق إقامة المعنى الصحيح :

نظرية « كون » في التوافق إحدى عدة وسائل استعملها اولئك الذين يرون أنهم يخفقون في وظيفتهم نقاداً ويسيئون تقديم المؤلفين الذين يدرسونهم ، إن تنازلوا عن الامكان القائل بأن الأدب ، في جوهره ، غامض ، والطريقة الشائعة لازالة الغموض ومنع انتشار التفسيرات المتعارضة هي محاولة جعل النتاج ، كلاً ، يعني ماأراده المؤلف أن يعني ، جاعلاً إمكاناً مناسباً للقول بأن مايدلي به المؤلف مما يتصل بالمعنى قد يكون « قصدياً » في الشكل ، وهو ، بهذا ، عرضة للاعتراضات التي جرت مناقشتها من قبل . والتوجه الى المعنى على هذا النحو ـ صرف النظر عنه بوصفه ساذجاً في النقد الشكلاني ـ يدافع عنه « هرش E.D. Hirsch » بشيء من الاسهاب على الأسس المضادة للشكلانية بأن « مذهب استقلال نص مكتوب استقلالاً ذاتياً هو مذهب عدم تحديد المعنى »(٥) ، وأن تفسير الأدب لابد أن يكون ، في معنى ما ، استرداد معنى المؤلف ، مهما يحدده المرء . وهذا ، حقاً ، مايميل الناس ، عموماً ، الى الأخذ به قبل ان يقنعهم بخلافه شعراء رمزيون ، ونقاد شكلانيون ، وحين سئل « جيمس برايدي James Bridie عما كانت تدور عليه احدى مسرحياته ، أجاب « وأنى لي ان اعرف ؟ فأنا آخر امرىء يجب أن تسأله . ما أنا الا

المؤلف »[6] . وسواء أوجد المرء هذه الملاحظة ساخرة سخرية يائسة أم أنها خلاصة الحكمة النقدية ، سيعتمد ذلك على المدى الذي يعتقد به المرء في استقلال النصوص الأدبية الدلالي .

وكتب « ولهلم دلثي Wilhelm Dilthey » يقول « أن تفهم مؤلفاً أفضل من فهمه نفسه هو الهدف النهائي للعملية التأويلية »[7] . وقد يبدو هذا وكأنه غطرسة ، ولكن الطموح ليس محالاً . وقال « پوپ » لـ « ووربرتون Warburton » الذي كتب بصدد « مقال في الانسان » لـ « پوپ » (1734 — 1733) قائلاً « أنا لا أشرح معناي الخاص شرحاً جيداً كما فعلت أنت ، أنت تفهمني فهماً حسناً كما أفهمه ، ولكنك عبّرت عني أفضل مما استطعتُ أن أعبّر عن نفسي »[8] . والقول بأن الأدباء أنفسهم هم دائماً قادرون على الفصل في النزاع على تفسير نتاجهم الخاص جرت محاكاته الساخرة ببراعة في احد نقوش « اودن » الاكاديمية :

ت . س . ايليوت حائر تماماً
حينما تنطلق نساء النادي عابرات
الى جلسات الشاي الأدبية
صارخات ـ لو تفضلت مجيباً ،
ماذا عنيت بالطاحونة على الجدول ؟[9] .

وكان « ايليوت » نفسه عرضةً ، على نحو غير معتاد ، لتقصيات من هذا النوع ، ولو أنه تعلم ان يقول إنه في كتابة « ثلاثة نمور بيض جلست تحت شجرة عرعر » لم يعن اكثر من ثلاثة نمور بيض جلست تحت شجرة عرعر[10] . ولعل مثل هذه

المعلومات ، مبلغة في انغام توكيد رقيقة ، في نحو مناسب ، كانت أقل لتقصيات منتصف القرن من أجوبة مماثلة من عددٍ من أدباء آخرين لم يكونوا على يقين تام مما كانوا يعنون بها . وقال « ملارميه » ، مرةً ، لـ « هيريديا Heredia » لقد نظمت قصيدةً فخمة ، ولكني لاأعرف معرفة تامة ماتعني ، وقصدتك لتشرحيها لي »[١١] . وكان على « ييتس W.B.Yeats » وهو يمعن في « القلوب المتألقة لأولئك الذين ماتوا قبل زمن بعيد » بعد نظمها بسنين ، ان يعترف قائلاً « أنا لا أذكر ماعنيت »[١٢] .

واذ يحدث هذا لايصبح المؤلف الاّ قارئاً آخر لنتاجه نفسه ـ كما تنبأ « فاليري » ـ من غير تبصر خاص فيما كان نظم . فهو ، بهذا ، غير ذي فائدة كبيرة للملتزمين بحرفية النص الذين يريدون معرفة لِمَ لزم ان يكون للموتى ، قبل زمن بعيد ، قلوب متألقة ، ولِمَ لزم ان يكون ثلاثة نمور (وهي ، زيادة على ذلك ، نمور بيض) تحت شجرة عرعر . والأديب ، إذ لم يكن الاّ قارئاً لنتاجه هو ، قادر ، أيضاً ، على الاستجابة استجابة مختلفة في أوقات مختلفة . قال « ييتس » في قصيدة « القلنسوة والأجراس » « كانت القصيدة ، دائماً ، تعني شيئاً كثيراً لي ، وإن .. لم تكن تعني ، دائماً ، الشيء نفسه »[١٣] . هنا يحتاج « الوحداني » الى أن يكون يقظاً ، فالمرء الذي يجب ان يراه يعلم الأفضل فيما يتصل بمعناه هو ، يبدو مؤيداً دعوى « التعدديين » بأن نتاج الأدب يشتمل على كثير من المعاني . والجواب الوحداني عن هذا هو القول إنّ ماكان يتحدث فيه « ييتس » هنا ليس « المعنى » ولكن « المغزى » ، فالمعنى ، كما كتب « هرش

Hirsch » هو « ماعناه المؤلف باستعماله سياق رمز خاص » في حين ان المغزى « يسمّى علاقة بين ذلك المعنى وامرىء او مفهوم أو موقف »[١٤] . فما كان معنى قصيدة « بييتس » هو الذي تغير ولكن مغزى ذلك المعنى لدى « بييتس » .

وكذلك أقلق الوحدانيين الذين اقتنعوا أن المـؤلف يعرف الأفضل ، معضلة معاني المـؤلف التي تبدو أدنى من تلك التي يفضلها المتعاطفون الأذكياء من القراء . كتب « ايليوت » ذات مرة ، قائـلاً « قد يختلف تفســير القارىء عن تفســير المؤلف ، ويكون ، كذلك ، سديداً ، وقد يكون أفضل »[١٥] . وقد صورت المعضلة تصويراً حسناً ، بضع سنـين خلت ، في سلسلة ردود متبادلة فيما يتصل بمعنى القصيدة الافتتاحية الذائعة الصيت لكتـاب « بليك » في « ملتـون » لاسيما الأبيـات في « طواحـين شيطانية مظلمة » والحـاجة الى بنـاء القدس في أرض انكلتـرا الخضراء السارة[١٦] . فمعنى المؤلف ، هنا ، لايصل اليه القراء الذين لم يألفوا بقية كتابات « بليك » حيث « القـدس » ليست مدينة ولكنها شيء يشبه « الحرية الجنسيـة » و « الطواحين » تـرمز الى صيغـة الفكر المتقلبـة التي يتعرف إليهـا « بليك » في « نيوتن » و « لوك Locke » واجتواها ، ويمكن الاحتجاج ، مع ذلك ، بأننا سنجعل معنى أفضل للقصيـدة بتجاهلنـا مفردات « بليك » الخاصة ، فنفسر « الطواحين » بالمعنى الصنـاعي ، ونقرأ القصيدة بوصفها اتهاماً للثورة الصناعية[١٧] . او تأمل ، كذلك ، أغنية التجربة القصيرة تلك التي قابل فيها « بليك » كتلة

من الطين (ديست كثيراً ولكنها راغبة في صنع جنةٍ من جهنم وجودية) مع حصاة « تبني جهنم في ازدراء الفردوس »[١٨] .

أيلزمنا أن نقرأ هذه القصيدة بصفتها مثلاً مسيحياً فيما يتصل بالتفوق الخلقي لكتل التراب ، أم يلزمنا ان نقرأها في المعنى « الجهنمي » الخاص الذي تكتسبه في سياق أمثال « الجحيم أو Urizen عند « بليك » ؟ نخلص الى ان القيمة تكمن مع الحصاة التي تصنع جحيماً ثائراً من الفردوس وليس مع الكتل Urizenic التي تصنع فردوساً مبتذلاً من الجحيم ؟ »[١٩] .

لاجرم أن البيّنة تشير الى تعدد المعاني . ويتوسط « هرش Hirsch » ، ثانيةً ، بدهاء بارز ليميز « المعنى النصي » من « تجربة المعنى » قبل معارضته فكرة معادلة فهم النص « الأفضل » بفهم النص الصحيح لأن فهم النص المفضل ربما لايكون فهم المؤلف[٢٠] فنحن جميعاً نود ان نعتقد ان اكثر شعر « ناش Nashe » الغنائي جمالاً يبدأ بالألفاظ « تسقط الوضاءة من الهواء » ؛ ولكن علينا ان نعدّ أنفسنا ، على كرهٍ ، لتجربة دنيا للمعنى ان قلبنا المعنى النصي الذي فرضه تصحيح « مكّيرو Mckerrow » بوضعه « الشعر بدلاً من « الهواء » (« مما يعطي معنىً أكثر وضوحاً وإن كان أدنى »)[٢١] . وفي هذين المصطلحين تكون تجربة ـ معنى ، لاتتوافق مع معنى نصي ، خطأً بالضرورة ولاتمتع الاّ أناساً يفضلون فهمهم غير السديد على قصائد نظمها ، حقاً ، « ناش » و « بليك » .

والنصوص الصحيحة جوهرية لدى الوحدانيين . كتب « غريغ Greg » يقول : « معرفة النص الحق أساس النقد

كله » ، فنقد النص هو الجذر الذي ينمو منه العلم الأدبي كله »[٢٢] . ويرى ناشرون كـ « هاوسمان A.E.Housman » أن ليس لمعضلة النص الاّ حل صائبٌ واحد ، وأن بلوغه ممكن بدراسة شاملة لنقل النص من مخطوط المؤلف الى النسخة المطبوعة ، ويود محققو النصوص ان يعتقدوا بأن عملهم يقتصر على إعادة النص الى أصله ، وبأنهم ، في إصلاح النصوص ، لايقومون الاّ بازالة أخطاء جاءت مصادفة من طابعين ، أو جاءت ، عمداً ، من ناشرين سابقين لايتورعون عن اقترافها - أخطاء (وهي مما يمتع « فريدسون بورس Fredson Bowers والرفاق المكتبيين) يعجب بها ، أحياناً ، نقاد سذّج في أمر النصوص[٢٣] . ومهما يكن من شيء فان كل ناشر ملزم بأن يعترف بأن نصه هو نتيجة قرارات تتعلق بالناشر ، وهي وإن تكن متوافقة بعضها مع بعض ، ربما لاتتوافق مع ماكتب المؤلف حقاً ، وقد أصيب علم تحقيق النصوص ، قبل قليل من السنين ، بصدمة خفيفة باكتشاف أن خط قصيدة لـ « جون دون » الوحيد مما بقي بقلمه مختلف نصه كثيراً عما قد توصل الباحثون الى توقع انه ربما « رفض ... بصفته شهادة لاقيمة لها (كما يقول « سمث A.J. Smith) لولا أنه بخط المؤلف من غير ماشك في ذلك »[٢٤] . فعلى الوحدانيين أن يأملوا أن ناشرهم لم يكن أعاد ، من غير قصد ، صوغ النص بأن يسقط عليه تجارب المعاني الخاصة به في هيأة إصلاحات تتصل بالناشر .

وإذ يحصل الوحداني على نص صحيح يستطيع ، حينئذٍ ، ان يؤيد تفسير النص باللجوء الى علم الدلالة ، انسجاماً مع رأي

جيوفري تيلوتسن Geoffery Tillotson » القائل إن « معنى لفظة أصلي في قصيدة عظيمة هو الوحيد الذي يستحق الالتفات اليه » ، وأن « تقرأ فيما بعد عواطف هنا وهناك في قصيدة ، خطأ ممل في النقد »[٢٥] . فالتاريخ يقرر المعنى ، والمعنى الاصلي لانتاج هو معناه الصحيح دائماً ، وماعداه فمحض تفسير . وقد تستطيع الحديث في « التعصب العرقي في « عطيل Othello » ان أحببت ، او تدرس « الزوبعة The Tempest » للتمعن في مذهب الاستعمار ، ولكن عليك أن تفهم بوضوح ان هذين التفسيرين لاعلاقة لهما البتة بمعنى كلتا المسرحيتين ، فالتفسيران تتحكم فيهما ، في واقع الأمر ، معاني عصر النهضة للألفاظ التي تكوّنهما ، فمفتاح المعنى هو علم اللغة بمعناه الأوسع الذي يفهمه « ليوسبتزر Leo Spitzer » بقوله : « يستطيع المعلق الحديث بتدريبه وجهده ان يقترب من المعنى الأصلي لانتاجٍ للفن مؤلف في زمان ومكان آخرين ، وربما يعيده »[٢٦] .

وينصحنا الوحدانيون أن نعالج بحذر كل عنصر حديث في ظاهره في الأدب الأقدم منه . فحين تخبر « استروفيل Astrophil » (لسدني) ملهمته بأن « ينظر في قلبه وينظم » نُوَجّه الى كبت لالات العبارة الرومانسية ونتذكر أن « القلب يشير الى العقل عامة ، مركز الملكات كلها » (ومايتوقع « استروفيل » ان يرى عند النظر في قلبه يبدو واضحاً في قصيدة ، فيما بعد ، لـ « توماس كاريو Thomas Carew » :

شق قلبي لكنني ، حينئذ أخشى

ان يرى العالم صورتك هناك[٢٧] .

[والترجمة المنظومة :

شق قلبي ، وحينذاك أخاف النا

سَ أن يبصروا مثالك فيه]

وغالباً مايتخيل الوحداني ، وهو يخطىء في نحو غير حكيم « الاستعمالات » المثبتة في معجم اكسفورد الانكليزي (OED) ، فيعدها « معاني » ، أقول غالباً مايتخيل ردود الفعل المعاصرة لمسرحية من المسرحيات ، فيخبرنا (مثلاً) ماقد يكون جمهور من اليعاقبة قد فكر في صاع بصاع (Measure for Measure) . والجواب الأصلي لقول « شايلوك Shylock » « إن وخزتنا ألا ننزف ؟ » ربما كان ، كما يرى « جورج بوس George Boas » ، « كلا » لالبس فيها[٢٨] . وبعد « اوسفتز Auschwitz » ، يجعلنا الذنب المسيحي نحجم عند الترجيح ، ويمكّننا « الجمهور » الذي يعيد الباحثون تأليفه أن نحصل على الأشياء في منظورها المناسب ، ويقول « بيتسون F.W. Bateson » :

« ان معنى قصيدة من القصائد هو معناها عند ممثلي معاصري الشاعر المثاليين الموجهة اليهم القصيدة ، في الاصل ، ضمناً أو علناً »[٢٩] . وكتب « الخلفيات » التي تقدمنا لمجردات مثل « صورة العالم الاليزابثية » تعرض بطموح جدير بالثناء جمع الأشياء المألوفة التي ينفصل منها ، بلا اختلاف ، عقل متميز حقاً ، وقد ينتهي باعلاء اكثر أنواع مذهب القدم عرقلة ، لأنها تؤيد وضع كل كتاب في رأس « عصر » هرمي ، مثل : ان نطاق المعاني المكنة في القمة يتحكم فيه نطاق المعاني المسموح له في القاعدة .

في هذه الطريقة ، كل تفسير لحال عقل هاملت عرضة للشك فيه ان تجاهل آراء عصر النهضة في السوداوية ، ومثل هذا الاجراء عرضة لاعتراضات خطيرة . ففي المقام الأول ، يمكن القول بأن لاعلاقة لاراء معاصري الأديب ، فجمهوره الحق جمهور مثالي دائماً . ولاحظت « أليس مسكمين Alice S.Miskimin » وهي تتحدث في أمر « تشوسر » « أن القارىء يخاطب بأن « ينتبه انتباهاً حسناً » او المستمع يُحَثُّ على ذلك ، يرجعان الى المتكلم ويتخيلهما الشاعر بوصفهما البعد الثالث للتخيل »[٣٠] . فان عددت سكان انكلترا في القرن الرابع عشر هم الجمهور المتخيل المخاطب في قصائد « تشوسر » أخطأت كخطأ خلط « تشوسر » بـ « تشوسر » الذي يظهر في حكايات كانتربري . ثانياً تثير نظرية « الجمهور المُنشأ » الاعتراض القائل ان كل نتاج أدبي له القدرة على مخاطبة الناس خارج الموقف الذي نتج فيه ، لايمكن ان يقيده ذلك الموقف[٣١] . فمسرحيات « شكسبير » ، كما جهد « ولسون نايت Wilson Knight » أن يظهر ، تتجاوز العصر الذي ظهرت فيه : فهي ، معلقةٌ من قممها ، اكثر من انبثاقات يزعم انها صدرت من قاعدة عصر النهضة . ثالثاً : ان نتاج كل أديب يجد نفسه معارضاً لأزياء معاصرة لايحتمل ان يوضحه الرأي المعاصر .

كتب « هاوسمان » مرة ، قائلاً : « ان تدرجني في منتخبات من العقد العاشر امر صائب ، حقاً ، من الوجهة التقنية ، وكذلك غير مناسب ، من الوجهة نفسها ، كما تضع « لوط Lot » في كتاب في أهل اللواط [أهل سدوم] »[٣٢] . بل ان المعاصرين الأذكياء

ذكاءً عالياً ، كما تكشف مراسلات « هنـري جيمس » و « ويلز H.G.Wells » عـرضـة لأسـاءة فهم بعضهم بعضـاً[٣٣] . كتب « تيودور غانغ Theodore Gang » يقول « أن نتخيل ماكان شعر « بليك » يّعني بالنسبة الى معاصريه ، يجب ان نسـأل أنفسنا مـاذا كان هـذا الشعر يعني لرجـل شبيه بـ « بليـك » في كـل شيء » .[٣٤]

ومجمل القول ان منهج الوحداني في المعنى يهدف الى جعل التفسـير الأدبي مستقـراً . ومن الواضـح ان ذلك بغيض لدى التعددين ، الذين لايرون سبباً لأن يوصوا بتحريم تنوع تجارب المعنى من أجل شيء متعسف ، معنى يزعم أنه صحيح ، معنى يسجن كتاباً من الكتب ابداً في لحظة ابتداعه التاريخية ، وينكر على المؤلفين فرصة التحدث الى غير معاصريهم من غير وسـاطة البحث العلمي التاريخي . كتب « اودن » في مرثاته في « ييتس » يقول : « ألفاظ امرىء متوفى / تتعدّل في أحشاء الحي » ، فان بقيت روائعنا بهذه الطريقة فنحن نحتاج الى نظرية معنى اكثـر نشاطاً وقوة مما هُيّيء الوحداني ان يسمح لنا بها .

نظرية المعنى التعددية :

يقال إن اللغة « الاعتيادية » « متعددة المعاني » ، لأنها تمكن من حضور عدة معان في آن واحد ، ويحدث الغموض ، في الجـوهر في المستـوى المعجمي بسبب الجناس المتمـاثـل لفـظاً والمختلف كتـابة كـاللفظتـين « Write » (يكتب) و « Right »

(حـق) [في العـربية : يحيىٰ (اسم رجـل) ويحيـا (فعـل المضارع من الحياة] في بعض ، وبسبب الجناس المتماثل كتابة والمختلف معنى مثـل « my right » (حقـي) و « My right » (يميني) [في العـربيـة : يميني (يـدي اليمـين) ويميني (قسمي)] في بعض آخر[٣٦] . وكون هذا أمراً حسناً ام لا انما يعتمد على ارادة المرء استعمال اللغة لأغراض تحليلية او لأغراض مثيرة للعواطف . وقد اعتاد الفلاسفة ان يعالجوا الغموض بكونه مرضاً من أمـراض اللغة : فـأعلن « لوك Lock » أن « قصور الألفاظ هو إبهام تعبيرها عن المراد »[٣٧] ، وينظر الشعراء ، من وجهة أخرى ، الى الغموض وسيلة تعبيرية مفيدة لاثارة تكافـؤ الضدين في التجربة البشرية .

فما يعق الفيلسوف ، حقاً ، يُعِن الشاعر الذي يستطيع أن يفيـد من « ضعف » وسيلته بـدلاً من محاولة القضـاء عليه . فالغموض لدى التعددي كعلم الدلالة لدى الوحداني ، خاصة بعد « نمـاذج الغمـوض السبعـة » لـ « وليم امبسـون William Empson » (لندن ، 1930) ، الكتاب الذي يظهر مراراً وتكراراً أن مجـد الألفاظ هـو « الابهام » في التعبـير عن المراد . ويُتّهم « امبسون » بآثام اكاديمية كثيرة تبدأ من الافراط في البراعة في كشف غوامض من استنباطاته الخاصة من نصوص غير صحيحة الى اختيـار متعسف وغامض لأصنـاف ؛ ومن الأخـذ بمفهـوم للغموض غير مقبـول فلسفياً ، الى عـرض اهتمام غـير تاريخي بالمبهمات (اي استعمال لفظة غير مكررة في معينين ، في الاقل ، كما في التورية)[٣٨] . فاذا أخذنا ذلك كله في الحساب فليس من

شك أن نسخة من كتاب « امبسون » (تعاد عنونته في نحو مناسب نماذج جديدة من ايماء متعدد ، لتهدئة أحد انواع المعترضين) يمكنها أن تقوم بأكثر من دراسة مقارنة لاقناع المرء بمحض عدم احتمال ان عملاً من أعمال الأدب يمكن ان يكون له معنى واحد ، أجل معنى واحد حسب . وبالنسبة الى « التعددي » ليس الطراز الجوهر للادب هو الحقيقة الواضحة المتميزة ولكنه القول ذو النهاية المفتوحة الذي قد يعني أشياء مختلفة لدى أناسٍ مختلفين في عهود مختلفة .

وتوجد عبارة بليغة في الرأي « التعددي » في دفاع عن الشعر « لشلي » (1820) مع نظريتها « المتجاورة Transcentendal » القائلة ان الشعر العظيم « غير محدود بنهاية » وبهذا لاينضب معناه :

يقول : قد يسدل حجاب بعد حجاب ، فلا يتكشف جمال المعنى الباطني ابداً ، والشعر العظيم ينبوع يتدفق أبداً بمياه الحكمة والمتعة ، وبعد أن يستنفد امرؤ وعصر كل تدفقه المقدس الذي تمكنهما علائقهما الخاصة ان يقتسماه ، يخلف آخر وآخر ، وتنمو ، دائماً ، علائق جديدة ، مصدر متعة غير متوقعة وغير متصورة »[٣٩] . فهاملت ، اذا مانظرنا اليها من هذا المنظور ، ليست مسرحية عرضة ، في نحو متفرد ، لتجارب معنى لقراء مستقطبين حول أنفسهم ، ولكنها وعاء ثر ذو معان لاتنضب .

« فهاملت » بما جلبت من تعليقات كثيرة جداً ثبت أنها ، مثل كل الروائع ، متعددة المعاني .

حسب « ايليوت » في لحظة شلية [نسبة الى شلي] يقول :
كتب «ايليوت» في لحظة شلية [نسبة الى شلي] يقول : «لاينفد تفسيرٌ معنى القصيدة، كلاّ ، فالمعنى ماتعنيه القصيدة لدى قراءٍ مختلفين، مرهفي الشعور»[٤٠] ويستخلص «وَلِك Wellek» و«وارِن Warren» تعميماً من مثل هذه العبارات ، فيعرفان « المعنى الكلي لعمل من أعمال الفن » أنه « عملية تعاظم بالنمو ، أي تاريخ نقد قرائه الكثر في عصور كثيرة »[٤١] فالمعاني تضاف الى الأعمال الأدبية على مر السنين . كتب « بيردسلي Beardsley » يقول : « إن كل الدلالات التي يمكن ان تُرى ملائمة قد تنسب الى القصيدة ، فتعني كل مايمكنها أن تعنيه ، اذا جاز التعبير »[٤٢] . ويمتنع المؤلفون أنفسهم ، أحياناً ، عن التعليق على معنى نتاجهم خوفاً من الوقوف سداً حائلاً دون التأمل او تحديد غير المحدود . قال « ييتس » : « إن يفسر مؤلف قصيدة من نظمه فانه يحدد ايماءاتها »[٤٣] . وقال « فاليري » الذي حضر محاضرة في « مقبرة البحار » ليزداد علمه بقصيدة من نظمه : « لأبياتي المعنى المنسوب اليها »[٤٤] . ولم يكن « ڤاليري » ، بخلاف « ايليوت » ، قد وضع قط في موضع من له معان غير مقبولة منسوبة الى قصائده ، لأن اباحة ايليوت مايتصل بالتفسير انتهت ، على حين غرة ، بنشر تفسير « جون بيتر John Peter » للأرض اليباب » بكونها قصيدة تدور على الحب الشاذ Homosexual Love[٤٥] . والمعاني كلها مباحة الاّ المعاني غير المباحة . وقد أبدى « لويس كارول Lewis Carroll » ، مرة ، ملاحظة على « صيد السنارك Snark » ، [حيوان خيالي ابتدعه لويس كارول في العام 1876]، قائلاً : « أياً كانت المعاني الحسنة في الكتاب فأنا

سعيد بقبولها بكونها معاني الكتاب »[٤٦] . اما المعـاني السيئة كتفسير « امبسون Empson » لـ « أليس في ارض الغرائب Alice in Wonder land » ، فقضيـة اخرى مختلفـة تمـامـاً[٤٧] . ومن الواضح أن غير المحدود من المعاني تنتـج عنه مخـاطر ، ولكن الأدباء الذين يفخرون بكونهم قادرين على ان يقولوا اكثـر مما ينوون قوله ، لايمكنهم ان يعارضوا بحجة مقبولة ، كشف المعاني التي يجدونها شائنة .

المعنى إسقاطا :

يقال ، أحياناً ، ان مايمكّن الأديب أن يدعي معاني اكثر مما هو واع لها مشاركة القراء الذين ينسبون مثل هذه المعاني الى نتـاجـه . فتعـدد المعنى لا « يـلازم » النص ولكـن القــراء « أسقطوه » عليه فـ :

المعنى الوحيد المتأصل في الأشياء
هو أن ليس من معنى متأصل في الأشياء[٤٨]
[وهما منظومين بتصرف :
انـمـا المعـنـى الوحـيـد
في كـل شيء في الوجـود
أن ليس مـن معـنـى يـلا
زم كـل شيء في الوجـود]

وتتضمن القراءة اليقظة إسقاطاً مستمراً على النص لتفسير بعد آخر ، كل تفسير يجب ان تعـدّ له عناصر في النص لايمكن

التنبؤ بها[٤٩] . فالاسقاطات ضرورية (في معنى حرفي ربما اكثر مما عناه « جيد Gide)[٥٠] ، لأن الكتب تمدّ باجابات عن اسئلة لم تصغ بعد ، ويحكم على الناقد بدقة الأسئلة التي يسألها عما يتصل بالأعمال التي يواجهها . وتظهر الدراسات في سايكولوجية الادراك اننا نفكر قبل ان نرى . وماعرفها « رسكين Ruskin » بأنها « العين البريئة » ليست ، في حقيقة الأمر ، موجودة ، فلو وجدت مارأت شيئاً : لأن كل عمل من أعمال الادراك هو نتيجة أنشطة لحل المعضلات ، بحثها « غريغوري R.L.Gregory » في « العين الذكية » (لندن 1970) . ويطبق « غومبرتش E.H. Gombrich » نتائج مماثلة على الفنون المرئية في « الفن والوهم » (لندن 1960) ، وقد وجّه « جيوفرى ليتش Geoffrey N.Leech » منهج « غومبرتش » نحو الدراسات الأدبية في « مرشد لغوي الى الشعر الانكليزي » (لندن 1969) . وستزيف ، دائماً ، قولاً نادراً معلوماتٌ صعبة القياد في النتاج الذي أريد لها أن تفسره . فنحن جميعاً نعلم من التجربة الشخصية ، صعوبة التنازل عن أمر نشأنا على التدله به . وتبرز البينة المؤيدة بسهولة واضحة ، كما يصور « هاملتن A.C.Hamilton ، لاهيا ، في تفسيره الساخر للكتاب الافتتاحي من « الملكة الجنية » (1590) ، فيه فارساً من الكادحين ، في الصليب الأحمر يبرز لذبح تنين الرأسمالية بعون من روح الشيوعية (Una) وعميل من عملاء « الكومينترن Comintern » يدعى « أرثر Arthur »[٥١] . وتفسير « هاملتون » يلائم القصيدة ملاءمة وثيقة كما تكشف تفاسير اخرى « مباشرة » معالجة مجازية مفصلة لعهد الاصلاح وماتلاه ،

ويكشف تفسيره عبث التفسيرات غير المباشرة التي ينشىء « الافتراض » فيها « الوقائع » التي ينشد تفسيرها . وفي الوقت نفسه ، يجب الاعتراف بأنه ربما وجد معاصر لقصيدة « سبنسر » أن تفسير « هاملتون » أقل منافاة للعقل مما قصد أن يكون[٥٢] . فكل امرىء يستطيع ان يجعل نفسه تؤمن أن إلهام « القديس يوحنا » رؤيا بروتستانية (وهو ما اعتقد مجادلو الاصلاح وفيهم « سبنسر ») من غير المرجح ان يجد غير محتمل ، كلياً ، أن نصاً كتب في 1590 يمكن ان ينظر في قضايا عظمى ، خلال ثلاثة قرون ، بعد ذلك ، في بلاد أخرى .

ولايهم كثيراً القراء الايلزابثيين ان يُحكم (من تعليقات « ساندیز Sandys » على « اوفيد Ovid ، واخرى كتبها « هارنغتن Harington » على « أريستو Ariosto ») على مؤلف وضع ، حقاً ، في نتاجه المعاني التي يستخلصها المرء منه بشرط ان مثل هذه المعاني محسّ بها ، في نحو من الانحاء ، أنها مناسبة »[٥٣] ، ويعرف الشراح المحدثون ، من وجهة اخرى ، أن من السهل جداً إمكان أن يصبح تفسير « مسقط » نشاطاً ابتداعياً زائفاً ، يكون فيه المعنى المأخوذ من كتاب اكثر أهمية للآخذ من كل معنى وضعه المؤلف فيه . فالقارىء ، حينئذٍ ، يصبح مبتدعاً ثانوياً لـ « ابتداعات ثانوية » ، كما يدعوها « جفري هارمان Geoffery Harman »[٥٤] ؛ في مصطلحات اكثر تطبيقاً ، صانع معان لامستفيداً منها .

وهذه ، في معنى من المعاني ، هي الحال دائماً ، اذا مافكرنا في الألفاظ التي تؤلف الجمل ، والجمل التي تؤلف الفقر ،

والفقر التي تؤلف الفصول ، والفصول التي تؤلف الكتاب ، قطعاً منفصلة تحتاج الى ان يجمع العمال المهرة الذين ندعوهم بالقراء المؤلفين بين تلك القطع المنفصل بعضها عن بعض . ومن الأشكال الأدبية ، كالمقالة ، هي في تصميمها ، قطعٌ من عمل غير مكتمل : فقد جعل « روبرت جونسون » (1601) و « وليم ميسون William Mason » (1621) ، وهما من كتاب المقالة الأول ، لكتابيهما عنواناً ثانياً هو « عروض ناقصة » ، بالتوقعات الشكسبيرية لجذب قراءٍ راغبين في أن يتمّوا مثل هذه النواقص بأفكارهم[٥٥] .

وانه لنشاط بروتستانتي ملحوظ ، كما تلاحظ « روزالي كولي Rosalie L.Colie » ، دعوة مقدرة القارىء اليقظة الى تقديم شيء مما لديه الى ماجاء به »[٥٦] وهو نشاط عقلي أقل كثيراً مما قد يبدو ، من اجل صور تأثيرية للنظرية تظهر في أدب رقة الاحساس . كتب « ستيرن Sterne » في (1768) قائلاً : « يجلب الحساس الحق نصف المتعة معه ، فلا تنهال أفكاره الاّ بما يقرأ ، وتتوافق الذبذبات في الداخل ، تماماً ، مع تلك التي أثيرت ، فكأنه يقرأ نفسه لاالكتاب »[٥٧] .

ولفظة « القارىء » (بارتباطاتها بالاستسلام الوثير) تبدو أقل ملاءمة في مثل هذه الظروف ، مما حدا بـ « نورمان هولاند Norman N.Holand » أن يقترح استعمال المصطلح « قارىء الأدب المبتدع Literent » (ويعني المرء الذي يستجيب لأن يعيد ابتداع الأدب) ويقاس على ذلك فيقال « قارىء الرواية المبتدع Novelent » و « قارئ المسرحية المبتدع Dramatent » و « قارئ الشعر المبتدع Poetent » وهكذا ..[٥٨] .

وكان الرأي المنافس ، دائماً ، ان كل اديب يسألنا العون انما هو مقلص وظيفته - « محاولاً ان يجعلنا نتخيّل ، بدلاً منه ، كما قالت « فرجينيا وولف » وهي تنتقص من « أرنولد بينيت Arnold Bennett »[٥٩] . وتحوّلُ التوكيد في الكتابة من الفن نتاجاً الى الفن عملية قد اضطر القراء الى ان يجهدوا اكثر مما اعتادوا عليه من الجهد ، لأن القصائد او القصص ، في غالب الأحوال ، هي شظايا بحيث لانستطيع الّا ان نأخذ على عواتقنا « دور » المبتدعين الثانويين » . كتب « روب - غريليه Robbe — Grillet » يقول : « يعلن المؤلف ، اليوم ، عن حاجته المطلقة الى تعاون القارىء ، ومساعدته الفعالة الواعية المبدعة ، ولم يعد مايطلبه منه تسلّمَ عالمٍ « جاهز » مكتمل ، ممتلىء ، مغلق على نفسه ، ولكن بخلاف ذلك ، مشاركة في إبداع ، وفي ان يبتكر ، من وجهته العمل - والعالم -فيتعلم اختراع حياته هو »[٦٠] . وفن من هذا النوع يرفع المرآة للجمهور بطريقة جديدة ، ومايتلو ذلك من أداء كما نصنعه نحن أنفسنا صالحاً أم طالحاً .

ولامعنى لأحكام القيمة ، فلا يعيد اثنان من بني الانسان صياغة النتاج بالطريقة نفسها ، ويعني هذا أن كل امرىء ينتهي من الكلام على بناءٍ من ابتكاره هو . ومن الجلي ان الاتجاهات التي غالباً مايُرثى لها في النقد الأدبي اليوم ، تأتلف مع اعادة تعريفات « دور » المستهلك في فن العملية . وقد اشتكى « صول بيلو Saul Bellow » ، من سنين خلت ، ان اساتذة الأدب « لم يعنوا بالشعر ولكن بما يمكن ان يقال فيه حسب » وأنهم يعالجون الكتب

بوصفها المادة الخامة في مصنع ذي بضاعة تفوقها كثيراً في نفاستها وهي المعالجة النقدية[٦١] . لاجرم أن الانجاز الأكثر طموحاً للمبتدع الثانوي (« الناقد فناناً » لاوسكار وايلد) هو جعل النقد غاية في ذاته . فبدلاً من تبديد قواه في شرح كتب الآخرين وتقويمها ، يستعملها عناصر في نظام من استنباطه ، كما يفعل « نورثروب فراي Northrop Frye » في عرضه الباهر لـ « فيما وراء الناقد فناناً » ، في « تشريح النقد Anatomy of Criticism (برنستون 1957) ، وهو كتاب يحاول معالجة الأدب كله بصفته نظاماً مترابطاً ، فيه كل شيء في موقعه .

وأكثر الأوضاع اعتدالا هو التسليم بأن عمل التفسير ، وإن كان محاطاً بالصعوبات ، يستحق أن يثابر عليه . ولايستدعي تعيين معنى تلك الدقة التي يبدو أن الوجداني يتوقعها . كتب « ومسات Wimsatt » يقول : إن المعنى « يشبه مربع جذر(2) ، أو يشبه النسبة بين طول محيط الدائرة وقطرها ، ونقد الشعر يشبه 1,414 او 3,1416 [مربع جذر(2) او النسبة بين طول محيط الدائرة وقطرها] وليس ذلك كله ، ولكنه ، مع ذلك ، كل مايمكن ان يكون مستحصيلاً ، وهو مفيد جداً »[٦٢] . ويمكن تصوره كحساب التغابر Calculus of Variables كما يقول « رتشاردز I.A.Richards » الجهد ذا النقاط الأربع بين الحاسة والشعور والنغمة والمقصد[٦٣] . فان كان المعنى في عين الرائي فهو ، ولاريب ، أقل من كونه كذلك في الأدب منه في الفنون المرئية ، لأن الألفاظ في دلالتها اكثر تخصصاً من الأشكال والألوان ، ويقف بين الطرفين اللذين يحددهما الوجداني المدقق

والمبتكـر الثانـوي الغارق في ذاتـه ، القارىء المثـالي الذي يود « صول بيلو » ان يكتب من أجله ممن لم يوهب « الفهم الكامل ، الفهم الديكـارتي » بـل « الفهم المقـارب ، الفهـم اليهـودي [كذا] »[٦٤] ومع ان من الواضح ان للكتب « مغزى » لامعنى ، علينا ان نوافق « شيلا داوسون عـلى ان من التفسيرات مـاهو « مستحيل دائم » وأن « ثمة نِطاقاً محدوداً لمعانٍ ممكنة وإن لم يكن ، ثمة ، معنى « جاهـز » صائب »[٦٥] . ولعـل من الأفضل لنا ، والحال هذه ، ان نشتغل في صنع سلاسل من احتمالية في المعاني التي نتبيّنها من ان ننشىء اجراءات حذف أملاً في بلوغ حال وهمية من الصواب في تفسيراتنا .

عدم العلاقة بالمعنى :

ليس الأخذ بحساب التغاير او تسلسل الاحتمالات فكرة كل امرىء في استجابة للأدب جديرة بالاهتمام . لاجرم اننا إن نجد أنفسنـا وقد ضقنـا ذرعـاً بـالتمييـزات الدقيقـة والمماحكـات الواضحة ، تلك التي تؤلف قوام النقد التفسيري ، فقد نرغب في أن نجنب أنفسنـا معضلة المعنى برمتهـا . وفي هـذا تـؤازرنـا محاولات أدباء مختلفي المشارب ، منذ أواخر القرن التاسع عشر لتحرير اللغة من ارتباطها الوثيق بالمعنى بتطويرها نحو الطرز غير الاستطرادية ، كالموسيقى او الرسم التجريدي ، والتحـول من اللغة « عدسة » الى اللغة « نسيجاً » (من أجل ابتـداع عالم ألفـاظ مستقل ذاتيـاً ، لاتشير [تلك الألفـاظ] الى شيء خارج

ذواتها) يقوّي الاعتقاد بامكان لغة لفظية لها وجود موضوعي ولكن من غير معنى . فتصبح الألفاظ على الصحيفة ، حينئذٍ ، أشياء ، أشياء ذوات طرز محددة ، هدفها الوحيد ان تكون كما هي عليه وعلى حد قول « ارتشبالد مكليش Archibald Mac Leish » المأثور : « على القصيدة ألاّ تعني / بل توجد »[٦٦] وكانت « قصيدة الصوت » الدادية (قصيدة الصوت Lautgedicht) محاولة مبكرة قام بها جماعة من خليط من المهاجرين [في زوريخ 1916 وعلى رأسهم الشاعر الروماني « ترستان تزارا Tristan Tzara »] لابتداع شعر عالمي متحرر من المعنى ؛ وكانت تجربة « اورغاست Orghast » الأكثر حداثة ، وفيها الممثلون مدعوون الى ملاءمة أصوات لينة من اختيارهم لأصوات صامتة أمدّ بها « تيد هيوز Ted Hughes » ، محاولة مقصودة لتجنب « مذهب رياضة الجسم الدلالي » باظهار ان صوت البشر ، بصفته مقابلاً للغة ، قادر على ان يظهر حالات عقلية معقدة جداً[٦٧] . وفي مثل هذه التجارب ، توجّه اللغة نحو الموسيقى بانطلاقها من المعنى ، وحين تُدفع الى الطريق الأخرى في اتجاه الفنون المرئية ينتج الشعر الماديّ ، تستأصل فيه الألفاظ من سياقاتها الدلالية ، وتُقدّم بوصفها : أشياء طباعية ، « حضوراً » ، بارز الحروف ومبهماً ، لايعني شيئاً ولايوجب تفسيراً (وان لم يسلم من انتباه المبتدعين الثانويين الذين أعدوا أنفسهم دائماً لاتمام النواقص المزعومة بأفكارهم) . كتب « ولاس ستيفنس Wallace Stevens » يقول « لاتحتاج القصيدة الى معنى ، وكأكثر الأشياء في الطبيعة ليس لها معنى ، في

الغالب »[٦٨] . وفي ذهنه مشابهة بين الشعر والفن الحديث غير التمثيلي ، ويلاحظ أن « بيكاسو يعبّر عن الدهشة من ان الناس يسألون عما تعني صورة من الصور ويقول ان الصور لايقصد بها أن تكون لها معانٍ ، وهذا يفسر كل شيء »[٦٩] أيفسر حقاً ؟ قد يمتنع أكثر القراء عن أن يتنازلوا عن المعنى بهذه السهولة وقد يتفقون مع « غرايَم هاو Graham Hough » على أنه « لايمكن ان توجد قصيدة أبداً الّا من خلال معناها »[٧٠] . ومن هذا المنظور لايكون الشعر المادي هو الشعر ولكنه تصميم طباعي ، ولاتكون قصائد الصوت غير ضوضاء .

وهؤلاء الذين يقبلون بمنطق مذهب اللامعقول القائل إن الحياة نفسها لامعنى لها ربما يُزعم أنهم يتعاطفون مع أدب يحاول تجاوز المعنى ويقترب ، في نحو محاكٍ ، من الحياة متصورة في مصطلحات مذهب اللامعقول ، ويرتاب الصفائيون [الذين يحرصون على صفاء اللغة والاسلوب] ، مع ذلك ، في أنه حتى مذهب اللامعقول عقيدة توفيقية بقدر كون الاعتقاد بعدم وجود معنى لكل شيء ، هو وضع معنى لعدم المعنى فيتجنب تجريد الأشياء الجوهري عن كل شيء[٧١] . ويجد « روب غريليه » أن « العالم ليس بذي مغزى ولاهو غير معقول ، انه « ببساطة » هو »[٧٢] . وتحاول أجزاء من رواياته أن تكرر الكينونة من غير توجّهٍ يدخل في مراوغتي التفسير او التفكير التوأمين ، لأن هذا هو ماتكون عليه الأشياء . واذ يحل العرض [او التقديم] محل التمثيل [تصوير الأشياء] يلزم نبذ السمات التمثيلية القديمة المميزة، للسماح بظهور مايدعوه « رونالد سوكنك Roland

Sukenick » بالقصص الخيالية « البوسانوفية Bossanovan »
التي ليس لها حبكة ولاقصة ، ولاشخصية ، ولاسياق زمني ،
ولا احتمال الصدق ، ولامحاكاة ، ولامجاز ، ولارمزية
ولاموضوع ، ولا« معنى » »[٧٣] . انها [اي القصص] تتطلع
الى ان تكون أشياء في العالم لاتعليقات عليه . كتب بول ويست
PaulWest يقول « مامن احد منا يواجه بضفدع أو سرطان
السديم [سرطان نبيولا] او العوالق ، يمكنه ان يسأل عما
تعني ، اننا ، هنا ، لنشاهد لالنفسر »[٧٤] . والقصائد المادية
[الظاهرة كأشياء] توجد لتشاهد ، لا لتفسر ، ومن أجل هذا
تستدعي نوعاً جديداً من النقد متحرراً تماماً من عنايته التقليدية
بالمعنى . ويود من هم اكثر إدراكاً لهذه المعضلة أن يروا النقد
الجديد بلا معانٍ مطبّقاً على الادب كله ، وليس على ذلك الجزء
الصغير ، نسبياً ، منه ، الجزء الذي قصد به ان يكون غير ذي
معنى . وكتبت « سوزان سونتاغ Susan Sontag تقول : « يجب
أن تكون وظيفة النقد إظهار : كيف ذلك الذي هو كذلك وحتى :
ذلك الذي هو على ماهو عليه لا إظهار : مايعنى ، وبدلاً من علم
التفسير نحتاج الى شهوانية للفن »[٧٥] .

ولعله كذلك ، فقد جاء « رولان بارت Roland Barthes »
بتحركات تجريبية في ذلك الاتجاه في كتابه « لذة النص Le Plaisir
du texte » (باريس 1973) . ولكن اكثر المظاهر إثارة في
الانطلاق من المعنى ومجادلاته التي لاتنتهي في أمور التفسير ،
كان ، الى حد بعيد ، ظهور منهج بنيوي في الأدب A Structuralist
approach to Literature ، أبرزه منظرون يأملون أن يطوروا نوعاً

من نقد « وصفي » في موازاة مسالك علم اللغة الوصفي كما طوّره « فردينان دي سوسير Ferdinand de Saussure » . يقول « رولان بارت » : « لاتقع على الناقد تبعة إعادة بناء رسالة النتاج ولكن نظامها حسب ، مثلما لاتقع على اللغوي تبعة حل معنى الجملة ولكن إقامة تركيب الصيغة الذي يسمح بهذا المعنى للابلاغ »[٧٦] .

وقرار البنيويين تجاهل معاني الكتب المتفردة والاقتصار ، بدلاً من ذلك ، على قواعد « النظام » الأدبي الذي يمكّن المعنى من أن يبلغ ، يشير الى طموحهم الى تحريك الدراسة الأدبية في اتجاه العلوم بمنحها أساساً متيناً من وجهة علمية المنهج كعلم اللغة الوصفي . وفي تحليل نظامي نموذجي تطبق المصطلحات اللغوية ، مجازياً ، على النصوص الأدبية بحجة أن الأدب مصنوع من اللغة ، فكل مفتاح يحل أسرار اللغة يحلّ ، كذلك ، أسرار الأدب . فتصبح « ماوراء اللغات » التي يطورها اللغويون الوصفيون ، بناءً على ذلك ، « ماوراء ـ وراء لغات » البنيويين الأدبيين ، وهذا أحد الأسباب التي تفسر إمكان أن يكون فهم النقد النظامي نشاطاً شاقاً كانتاجه . ويحق للبنيويين ، من الوجهة المنهجية ، ان يصروا على ان المكوّن الدلالي في نص من النصوص ليس له امتياز على وجه الخصوص[٧٧] ، ولما كان استنباط أنموذج من الدراسة الأدبية يقلل من أهمية المعنى ، فلابد أن يصدم القارىء السوي بكونه انجازاً شاذاً كنقدٍ للموسيقى مبنى على القول إن امكانية السماع ليست مكوّناً ذا

امتياز . فمادام الفهم يقوم بنصيب مهم في تجربتنا القراءة فعلينا أن نستمر في أن نعني أنفسنا بالمعضلات التفسيرية .



الحقيقة وماهو معقول

الفصل الحادي عشـــر



لايزال معنا ماكان أفلاطون يدعوه ، من قبل ، بـ « النزاع الطويل بين الشعر والفلسفة » (الجمهورية 10 / 606) ، وهو يتعلق بدعاوى الحقيقة في الأدب المتخيل . أتستحق معانيه (ومن العسير الفصل في ذلك) ، حقاً ، أن تؤخذ ، حين تكون طرز معرفة موثوق بها ، تفوقه كثرةً ، في متناول اليد ؟ كان افلاطون يميل الى ألّا يرى ذلك ، وكان يفضل جدلية سقراط بديلاً . كان علاجه جديداً وإن لم يكن تشخيصه كذلك ، فمعارضة عدم صدق الأدب المتخيل مدوّنة منذ القرن السادس قبل الميلاد ، حين اشتكى « صولون » من أن الشعراء يخبرون بأكاذيب كثيرة[1] . وهكذا بدأ الافتئات الذي لايتزعزع ان الشعراء « كُذّبٌ بالمهنة » ، كما يقول « داود هيوم David Hume »[2] ، وماظُنَّ أن مايجعل أكاذيبهم تتفرد بالخطورة هو أن الشعراء ، بمهاراتهم في الاقناع يستطيعون ان يلبسوا الباطل ثوب الحق فيفسدوا غير المرتاب .

وأكاذيب الشعراء ماكرة لأنها « تحتمل الصدق » : فهي « أكاذيب تشبه الحقيقة » (الاوديسا 19 / 203) . ويلقى العرف بعض اللوم على الشعراء أنفسهم وبعضه الآخر على ربات إلهامهم Their Muses ، اللواتي انذرن « هزيود Hesiod » قائلات إن الحقائق التي ينشرنها تمتزج أحياناً بالأكاذيب التي تزيف الكلام الحق ، (Theogony, 22 — 23) . وقد تكون النتيجة شيئاً مشبهاً مسرحيات « شكسبير » التاريخية التي تقدم رأياً « تيودورياً » من تاريخ « تيودور » ، آسراً جداً الى حد أن جهوداً يقوم بها مؤرخون لتصحيح مثل هذا الانحياز تواجه مقاومة

شعبية . وكان القـراء يرغبـون ، خلال مئـات السنين ، في ان يستثاروا بالقـول السنيكي Senecan الذي صدّر بـه « جورج كـراب George Crabbe » إحدى قصـائده : « مـازجاً البـاطل بالحق »[٣] . وكان الشعر المجازي ، حتى لدى « دانتي » « كذبة جميلة »[٤] .

فاحدى المهمات التقليدية للمدافعين عن الشعر هي ، لهذا السبب ، ان يظهروا ان محاسنه ترجح أكـاذيبه ، وتلك مهمـة تتضمن تكرار كثير من الحجج التي جمعها « بوكاشيو Boccaccio في ذلك القسم من مـؤلفـه » Genealogia deorum gentilium « وعنوانه الثانوي « الشعراء ليسوا كُذّبا »[٥] .

وأجيزت أنشطة ادباء الخيال الأدبية بما أصبح يعرف ، تقليدياً ، بـ « الاجـازة الشعريـة » وهي تفويض مـطلق تريـح القاص المحترف من تلك الأمانة على ماتكون عليه الأشياء (او كانت) التي هي من سمات المـؤرخ المميزة . وقـال « لوشيان Lucian » بالمقارنة بالتاريخ : « يتمتع الشعر بحرية تامة » لأن « قانونه الوحيد هو مشيئة الشاعر »[٦] ومع ان « بلايني الأصغر Younger Pliny » اضـطر الى أن يعتـرف أن الشعـراء كُذّب مشهورون لكنه كان مضطراً ايضاً الى ان يضيف الى كونهم ، في معنى مـا ، أجيزوا أن يكـذبوا (Poetis mentiri Licet) ، انهم أجيزوا ان ينتجوا مادعاه « هكلبـري فن Huckleberry Finn » بالعوارض الممتدة[٧] . ومادعاه « كرستي ماهون » هـذا العالم [انظر « داعر العالم الغربي » مسرحية سينغ ، الفصل الثالث ، ص 207 من ط لندن 1932] ، يمكن ان يدفع المرء الى ان يتذكر

أنَّ « ثمة هوّة واسعة بين قصة مشنقة والفعل القذر »[8] فثمة ، دائماً ، مكان للتمتع بقصص المشانق بوصفها حكايات لاتصدق ، وكلما كانت أبعد عن التصديق كانت أفضل .

وللشعراء حرية تفوق كثيراً حرية الخطباء ، وقد يشرّع « شيشرون ماكان جائزاً وماكان غير جائز في المجادلات العامة ، ولكنه لم يرسبيلاً الى ضبط « الأقوال التي هي أكثر حرية ، أقوال مايجوز للشاعر » ؛ وكان « درايدن » ، فيما بعد ، يرثي للهراء المكتوب باسم مادعاه « اوفيد » بـ « الرخصة المبدعة » (Fecunda Licentia)[9] وككل شكل من اشكال المحادثة الأخرى ، طوّر الكذب الشعري استعاراته البيانية المتميزة الى : غلوّ من أجل المبالغة ، ونفي يراد به الإثبات للتقليل من الحكم ، والسخرية لقول خلاف مايراد ، وهكذا[10] . زد على ذلك ان مقتضيات الشكل (كالقافية والوزن) تخيب مطامح الإخبار بالحقيقة . فقد اشتكى « يوسف سپينس Joseph Spence » مثلاً ، عام 1755 ، من الطريقة التي مازج بها الشعراء بين المواد الانجيلية والوثنية ، « كما تتطلب الفكاهة اوكما يريد النظم . فان لم يتوافر مقطعان فانه الشيطان Satan ؛ ولكن ان لم تتوافر اربعة مقاطع فانت على يقين من لقاء طيسفون Tisiphone »[11] [اي اذ اقتضى النظم لفظة ذات مقطعين ولم تتوافر يؤتى بالشيطان Satan وان لم تكن هي اللفظة المناسبة ، اما اذا عسر الاتيان بلفظة ذات اربعة ، فمن المؤكد ايراد Tisiphone ليستقيم الوزن ليس غير] .

فان يستبق اعتراض « سبينس » الديني أبنية « جونسون Johnson » في لسيداس Lycidas » فتفسيره التقني في طريقة

حدوث مثل هذه المظالم يُذكّر بمقطع في « شكوى الشعراء في الجحيم » لـ « كويفيدو Quevedo » :

آه ، حرفة النظم اللعينة هذه
اوردتنا جميعاً الجحيم بسبب الكذب !
بنظمنا مالا نفكّر فيه ،
لالشيء سوى ان نسمع البيت يصرخ مصلصلاً ؛
ومن أجل ألّا نخل بالوزن ،
يكون الأسود أبيض ، وبولص بطرس .[١٢]

هنا الوسيلة الأدبية نفسها متهمة بتخريب الحقيقة بفرض مطالب شكلية ، بافراط ، على التعبير ، ويمكن دائماً ان يكون اوسع وحدات المعنى تحت رحمة القيود الشكلية . وقد أخبر « فاليري » « جيد » بأن « راسين » كان يفضل تغيير شخصية « فيدرا Phedra » على ان ينظم بيتاً رديئاً »[١٣] . وهذا يمكن ان يكون تجربة مثبطة للهمم عند اولئك الذي أولعوا بقول الحق حتى انهم لُيغرون باتباع مثل « لورا رايدنغ Laura Riding » فينفضون أيديهم من قول الشعر تماماً ، لأن « عدم صدق » الشعر « المتأصل » ، بوصفه وسيلة لغوية ، تجعله ، كلياً ، غير مناسب لانتاج « صور من الحقيقة » وعملت[١٤] لورا رايدنغ ، طوال ثلاثين عاماً ، ما استطاعت لمنع انتشار غير الحقيقة في العالم برفض الاذن باعادة طبع قصائدها ؛ ولانت ، أخيراً ، وسمحت بمختار صغير من قصائدها بأن يعاد نشره ، ولم يكن ذلك الّا تذكرة عنيدة بأن « الحقيقة تبدأ حيث ينتهي الشعر »[١٥] .

الحقائق الواقعة والاختلاق [التخيل]

يكشف الاعتياد على السيرة الأدبية أن الأدباء ، إن لم يكونوا أقل أو أكثر في عدم الصدق من غير الأدباء ، فانهم ، يقيناً ، يكذبون كذباً أكثر قوة في تأثيرهم ، وأحياناً (مثل فورد مادوكس فورد Ford Madox Ford » يكذبون كذباً ينم على مرض[١٦] . أيصبح الأدباء كُذّباً نتيجة قضاء حياتهم يؤلفون القصص أم أنهم كُذّب بطبيعتهم (مثل بلي الكاذب Billy Liar تأليف « كيث ووترهاوس Keith Waterhouse) يتجنبون تجنباً واضحاً حرف الاجرام بتأليف القصص المتخيل ؟ فالكلام على المؤلفين بمثل هذا الأسلوب معناه الزعم بأن الكتاب حق إن « وافق » أشياء في هذه الدنيا ، في الماضي او الحاضر . ويقارن الروائيون ، ضمناً ، بالمؤرخين الذين فصلتهم مقدرتهم على إعادة بناء أحداث وقعت حقاً ، عن الدراميين او الروائيين الذين يقتصرون على أمور خيالية محض ، وبايجاز : يعالج المؤرخون وقائع Facts وقعت حقاً ، في حين يعرض الشعراء « تخيلات » لم تقع . فالدفاع عن الشعر يصبح دفاعاً عن الاختلاق [التخيل] في مقابل الحقيقة الواقعة . ويلاحظ « لويس C.S.Lewis » شارحاً أصل دفاعات الشعر الشكلية ، قائلاً « ليس حق الانسان في الغناء موضع تساؤل بل حقه في الاختلاق وفي اختراع الاشياء »[١٧] . وهذا هو السبب في ان « سكوت Scott » استطاع ان يرى ان الروايات التاريخية هي محض إغراءٍ لدراسة التاريخ « الحقيقي » الذي بنيت عليه[١٨]

وحين يتخلص الأدباء الى الاعتقاد بأن النـوع الوحيد من الصدق الذي يَهم حقاً هو صدق التماثل ، جرت محاولة وسائل مختلفة املا بـردم الهوة بـين الواقعة التـاريخيـة والاختـلاق الشعري . وأظهر « دانيال ديفو Daniel Defoe » مراراً وتكراراً أن الصحة [او الموثوقية] التي ادعاها المؤرخون خداع لغوي يسهل تزييفه ويمكن تطبيقه على أحداث خيالية صرفة . فليس من شيء يفصل التاريخ عن الاختلاق غير قصد الكاتب ، خاصة اذا استعمل ضمير المتكلم ليحيى سرد شاهد عيان . « روبنســون كروزو » (1719) و « يوميات سنة وباء A Journal of the Plague Year » (1722) بدتا مما فيهما من الاصالة صادقتين ؛ ولم يثبت اختــلاق « مذكـرات فارس Memoirs of a Cavalier » (1720) حتى العام 1961 ؛ و « قصة صحيحة لشبح امرأة تدعى السيدة فـيـل A True Relation of the Apparition of one Mrs Veal » (1706) عُدّت اول الأمر حقيقة واقعة ثم ظهرت مختلقة (هي اول قصة شبح انكليزية) ، وتعد الآن تقريراً حقيقياً لظواهر روحانية Psychic مزعومة[19] . ويوضـح « هيو كنـر Hugh Kenner » في كتاب مبرّز في مثل هذه المعضلات قائلاً « لايدعي التزييف حقيقة لايملكها بل أصلاً حسب ـ اي تفويضاً »[20] . ويسهل ، نسبياً ، اختلاق نوع من التفويض نربطه بالوثائق التاريخية او الكتابات التاريخية (وتوافقها مع الحقيقة ، في كل حال ، موضع جدل) لأن كليهما لفظي في شكله مثـل مذكـرة مختلقة ، فهمـا ، لهذا السبب ، ليسا الاّ سرداً لأشياء لا الأشياء ذاتهـا . ولكن لماذا يكلف المرء نفسه عناء تزييف وثيقة حين تكون الوثائق التاريخية

ميسورة المنال ؟ ولماذا يخترع المرء عالم ذرة خيالياً مـع تبكيت خلقي خيالي فيما يتعلق بسوء استعمال بحثه حين تكون سجلات حالٍ واقعة متـاحة بـين يديـه ؟ ويستمد « سجـلّ اوبنهايمـر Oppenheimer (1964) تأليف « جين ڤيـلار Jean Vilar » وهو « مسرحية وثيقة » مادته مباشرة من سجلات كتبت في محاكمة « اوبنهايمر » في 1954 امام مجلس الأمن الشخصي في واشنطن ، وهذا يضعف من الاعتراض القديم القائل ان الأعمال المتخيلة غير صـادقة[٢١] . وعـلى نحو ذلك ، استخلص « بيتـر فايس Peter Weiss » « الاستـطلاع The Inquiry » (1965) من سجـلات محـاكمة 1964 لمـوظفي اوشفتز Auschwitz ؛ وكتب « رودولف هوخلوث Rudolph Hochluth » النائب The Deputy » (1966) في دور البابوية الغامض خلال الحرب العالمية الثانية . وثمة ظاهرة لها علاقـة هي مادعـاه « ترومـان كوپـوت Truman Copote » بـ « للروايـة غير المتخيلة » ، وخـير مثل معـروف لها كتـابـة « [القتل] العمد In Cold Blood » (لندن 1966) ، وان يمكن المرء ان يجد تجارب أسبق قبل ذلك من هذا الطراز ، مثل « تلال افريقيا الخضر » لارنست همنغـوي » (نيويـورك ، 1935) . وسرد « نورمـان ميلر Norman Mailer » لزحف المحتجين عـلى التورط الامريكي في الحرب في فيتنام ، على وزارة الدفاع (The Pentagon) العام 1967 ، في روايته « جيوش الليل The Armies of the Night » (نيويورك 1968) التي تحمل عنوانـاً ثانـوياً هـو « التاريخ رواية ، والرواية تاريخاً » وتلغي التمييز التقليدي بين الحقيقة الواقعة والاختـلاق المتخيل بـادعاء كـونها شكـلاً من

الاختلاق اصدق من الحقيقة . وخياله الجامح المبتدع في حياة « مارلين مونرو » يعتمد كثيراً على مايدعوه بما « يشبه الحقائق الواقعة » ، اي هي امور غير مبنية على الحقيقة الواقعة ولكن الذين رووها يشعرون بأنها حقيقة واقعة( ) .

وبالرغم من الكلام الغامض ، هنا ، قد يُفسر الاستغراق بالواقع الموثق فقداً للايمان بالخيال ، واعتقاداً مماثلاً للقول إن الحقيقة أقوى من الخيال . والمخاوف بأن هذا يحدث ، جهر بها القراء ، من قبل ، خلال ازدهار المذهب الواقعي حين جـربوا ، أولاً ، محاولة متفقاً عليها لبناء سَدادٍ موثق بوصفه بوابة تفضي الى الحقيقـة في الأدب . كتب « ليوپـولدو الاس Leopoldo Alas » متنبئاً في 1883 فقال : « من المؤكد وجود امرىءٍ سيرسم خطة لرواية سياسة متطرفة في واقعيتها ، فيضع فيها مع فكرة جعل البطل نائباً ، قوانـين الانتخاب والاجمـاع »[٢٢] . ولكن مايبـدو مبتذلاً بالنسبة الى « الاس Alas » هو غير مرموق تماماً بالنسبة الى معجبين بـ « النصيحة والمـوافقة » لـ « آلن درووري Allen Drury » (نيـويورك 1959) او « ذو مئـة العام » لـ « جيمس متشنر James Michener (لندن ، 1974) او كل تلك الروايات المبنيـة « على البحث » بنـاءً بارزاً ، لـ « ارفنـغ ستون Irving stone ، مثـل « أهـواء العقـل » (لنـدن 1971) التي تتعلق بفرويد .

واستعمال المواد التوثيقية طريقة من طرق ردم الهوّة بين الواقعـة الممكن التحقق من صحتهـا والاختـلاق الذي لايمكن التحقق منه . والبديل أقل عسراً وأكثر جرأة معاً ، وهو مناقشة

حق المؤلف في استعمال كلمات مثل « واقعة Fact » في كتاباته و « حقيقتها » . قال « تولستوي » : « التاريخ شيء ممتاز لو لم يكن الا صدقاً »[٢٤] . وبقدر ماتكون إعادة التاريخ مشروطة هي نتاج خيال متأمل ، فما يجري مجرى الواقعة الموضوعية ربما ليس اكثر من مصادفة تأملات منحتها تجسيدها مناسبة لجر المنفعة وقوة العادة . وهذه حجة « روبرت غريفز Robert Graves » :

محبو الحقيقة من [أعداء الاغريق] لايعنون
بالمناوشات التافهة خيضت قرب ماراثون[٢٥] .

وليسوا ملزمين بذلك ، وهم يرون أن لديهم روايتهم عما دار هناك ... تلك الرواية التي لابد أن يحسب حسابها ، إن قبلنا تعريف A.J.P. Taylor للتاريخ أنه « احدى روايات الأحداث »[٢٦] . ويهزأ « هنري فيدلنغ » في « يوسف اندروز Joseph Andrews » (1742) ممن يدعون بالمؤرخين الذين يتحولون الى كتّاب قصص حب حين يدعون من أجل شيء يتطلب عناية اكثر من تعيين مواقع الأحداث وعنوانات من شاركوا فيها (الكتاب الثالث ، الفصل الأول) . فليس مايعالج المؤرخون وقائع بل معاني : فهم يقدرون على إخبارنا من كان « نابليون » ، وليس لديهم من سبيل الى أن يرونا ماكان عليه ، فهم ، بسبب هذا ، مضطرون الى الدخول في منافسة مع مؤلف « تاريخ توم جونز » (1749)[٢٧] المؤرخ والشاعر ، وقد فصل بينهما تمييز زائف بين الواقعة Fact والاختلاق [تخيل] Fiction ، يتحدان في نظرية « فيدلنغ » في الرواية ، وليست التمييزات الانكليزية بين

« القصة » و « التاريخ » واضحة في غوامض « لفظة التاريخ » العميقة ، التي تعنيهما معاً . فحينئذٍ يصبح ممكناً الادعاء ، كما قال « تين Taine » في (1863) ، بأن « القصيدة العظيمة ، والرواية الرائعة ، واعترافات امرىءٍ رفيع المقام ، اكثر تنويراً من كومة مؤرخين مع تواريخهم » [٢٨] .

نظريات الحقيقة غير الجازمة :

شعور الشعراء والروائيين بأنهم أدنى من المؤرخين ليس أقل المعضلات التي يواجهونها ، ولكن يمكن ان يكون تسويغ تخيلاتهم بالنسبة الى اكثر وصمات الفيلسوف « الوضعية » تجربة اكثر تعذيباً . فمن أمثلة مايقلق هو رأي « جرمي بنثان Jeremy Benthan » الذي رأى (في وصف « جون ستيوارت مل ») ان « الشعر كله تصوير مخطىء » لأنه يحرف الألفاظ عن وظيفتها الحقيقية وهي ابلاغ « الحقيقة المنطقية الصحيحة »[٢٩] . والاهتمام من أجل « الحقيقة المنطقية » يتضمن إقامة نظام تثبتٍ لابد أن تصاغ به التعبيرات صياغة خبرية لكي يمكن الحكم على كونها حقاً أو باطلاً . وكل شيء لايُدلى به بطريقة خبرية [تحتمل الصدق او الكذب] فهو في مجال لايمكن فيه التثبت من صحته . ويزعم ، عامة ، أن القصائد ليست خبرية ، وهي احدى نقاط قوتها لدى كثير من قراء الشعر . يقول « ييتس » : « تستطيع ان تنقض « هيغل Hegel » أما .. اغنية « ست البنسات The Song of Sixpence »[٣٠] . فلا غير أن قصائد « ييتس » نفسه تشتمل

على عبارات كثيرة تبدو وكأنها دعاوى الحقيقة الخبرية ولاسيما حكمه على سياسي القرن العشرين : « ينقص أفضلهم الاعتقاد كله ، في حين أن الأراذل

« ينقص أفضلهم الاعتقـاد كله ، في حـين أن الأراذل ممتلئون بالحدة الهائجة »[٢١] . وهما منظومين :

أفـاضـلـهـم اذا سـاروا لأمـر
فـمـا في سـيـرهـم قـط اقـتـنـاع
وأمّـا ان تـولى الأمـر مـنـهـم
اراذلهـم فـطيش وانـدفـاع]

وفي الأعمال الأدبية نواجه ، بعامة ، تعبيرات خبرية يبدو ممكناً نقضها . فتبدأ روايات مشهورة بمسألة (جميـع الاسر السعيدة متشابهـة ، وكل أسـرة غير سعيـدة هي غير سعيـدة بمسلكها) ؛ وتبدأ اخرى بمسألة مناقضة (« جميـع الأسر السعيـدة غير متشـابهة تقـريباً ، وجميـع الاسر غير السعيـدة متشابهة تقريباً ») وأخرى تبدأ بأمر ساخر (« انهـا حقيقة معترف بها على نطاق شامل ، ان امرأً عزباً يملك ثروة حسنة ، لابد أن يكون محتاجاً الى زوج »[٢٢] ومن العجيب اننا نميل الى النظر فيها عـلى أنها مسـائل [أو عـروض] زائفة تحتـاج الى مـوافقـة مشروطة لا الى موافقة مطلقـة او رفض قاطع . كتبت « ذروثي ولش Dorothy Walsh تقول : « سواء تلطّخ الحياةُ ، بالمقارنة بقبة من زجاج ملوّن ، بألَقَ الأبدية الأبيض ام لا ، سـؤال لايسأله احد »[٢٣] . فالأدب يشتمل على اسئلة لسنا مضطرين الى الاجابة عنهـا (أخَلَقَك مَنْ خلق الحَمَـل ؟) ، وأقوال تقـريريـة لسنـا مضطرين الى قبولها (العالم حافل بعظمة الله)[٢٤] فأقوال الأدب

المصوغة ليست « لاتعبيرية Illocutionary » ولاهي تعبيرية بذاتها Perlocutionary بل تنشىء ماتدعوه « ماريا ايتون Maria Eaton : « نقل التعبير Translocution » ، فلا هي حق ولاهي باطل لأنها تعمل في مواقف خيالية محض[٣٥] . فما يحدث للأدب إن أخذت عروضه الزائفة مأخذ الجد كأن يقترح ، على نحو مسل ، اعادة « هاوسمان » صوغ أبيات « وردزورث » « الى الوقواق » في هيأة سؤال اختبار :

أيها الوقواق ، أأدعوك طائراً

أم صوتاً متجولاً حسب ؟

قل البديل الذي تفضل

اختيارك له مبيّناً سبب هذا الاختيار[٣٦]

والاعتراضات « الوضعية » على دعاوى الحقيقة في الأدب يمكن تجنبها بالقول إن المعايير التي تتعلق بالعُروض لاتقرر الاّ نوعاً واحداً من الحقيقة ، وإن مايبدو عبارات تقريرية ليست بتقريرية البتة . يقول « سدني » : « لايجزم الشاعر بشيء ، ومن أجل هذا لايكذب أبداً » ، فهو وإن « يذكر اشياء ليست حقاً ، لايذكرها بوصفها حقيقية فهو ، بسبب هذا ، لايكذب »[٣٧] وتفسير « سدني يمد بمثل لكل نظريات الحقيقة الأدبية المتأخرة غير الجازمة . ومن ملاحظة « بن جونسون Ben Jonson » على أن الـ :

شاعر ما اكتسب ثقة قط

بنظمه حقائق ، ولكن أشياء (كالحقائق) أحسن

تلفيقها .

[وترجمتها منظومين بتصرف :

شاعر ماكان مكتسباً

ثقة يوماً بما نظما

ليس حقاً مايفوه به

بل شبيه الحق منسجماً]

أما بالنسبة الى تصور « نورثروب فراي Northrop Frye » فان الشعراء كالرياضيين في قولهم « ليس " هذا كذلك " ، ولكن " ليكن هذا " »[٣٨] .

والمحاولات الرمزية في معالجة القصيدة بوصفها « حضوراً » فهي توجد حسب ، (لا أنها تصوير [او تمثيل] يتطلع الى ان يشبه شيئاً آخر) تفضي ، من أجل هذا ، الى رأي « يوستوس بتشلر Justus Buchler » وهو أن الأدب « يعرض الأفكار والاتجاهات أكثر مما « يؤكدها [او يثبتها] »[٣٩] .

• التسمية معضلة ، ويلاحظ « رتشاردز I.A.Richards » أنه وان لم يكن عمل الشاعر يستلزم صنع أقوال صادقة فـ « للشعر ، دائماً ، مظهر صنع الأقوال والأقوال المهمة » ، التي ينبغي ان ندعوها بـ « الأقوال الزائفة » . ويقول « و « القول الزائف » صادق إن يناسب بعض الاتجاهات ويخدمها او يوصل بين اتجاهات هي على أسس أخرى مرغوب فيها »[٤٠] وتقفز الى الذهن انفصالات أخرى . فيرى « جون هوسپرس John Hospers ، مثلاً ، الأدب يشتمل على « حقائق » متضمّنة ، في حين تفسر « دروثي وولش Dorothy Walsh » الحقيقة الأدبية بأنها صيغة من صيغ « الكشف الايحائي » الذي

لانستطيع ان نلمّ به الاّ بالاستسلام لتلك التجارب الواقعية التي تتضمنها الكتب[41] ويدافع آخرون عن الأدب على أسس ذاتية محض ويقدمون تنقيحات متكلفة لنظرية الحقيقة المصطبغة بالعاطفة (الحقيقة « المحسّ بها » ، تلك النظرية المرتبطة بالشعراء الرومانسيين ، التي يمكن تمييزها بوضوح في النقد الاوغسطي [النقد المتعلق بالعهد الكلاسي المحدث في انكلترا او المميز له] مثل نقدات « جونسون Johnson » العنيفة لـ « اديسون Addison » على مسرحيته المسماة بـ « كاتو » Cato لكونها مسرحية غير مقنعة لاتنقل آمالها ولامخاوفها هزة الى القلب »[42] . و « شلي » هو الذي قال « لايستطيع العقل أبداً ان يفسر حقيقة الشعور او يثبتها » ، واعتقد « كيتس » بأن النوع الوحيد من الحقيقة الذي يستحق الجهد ، في المدى البعيد ، هو النوع الذي « جُرّب على نبضاتنا »[43] وليس « غير المؤكد » بأقل عرضة للهجوم منه حين يروي الحقائق التي ثبتت صحتها على نبضاته . كتب « هازلت Hazlitt » يقول : « اعلم انه يقال ان الحقيقة واحدة ، ولكني لاأستطيع المشاركة في هذا الرأي ، فان الحقيقة ، كما تبدو لي ، متعددة »[44] . فما الجواب الممكن عن ذلك ؟ فالرومانسيات تكتنز حقائقها الخاصة بها لأنها شخصية ، فهي ، بسبب هذا ، اكثر قيمة من المجردات ، وليس هذا بطريقة مرضية جداً للالمام بالأشياء ، كما يجد قراء مختلفون بعضهم عن بعض حين يحاولون مقارنة معنى « الصحيح » لديهم . ويفضي كل شيء اكثر طموحاً الى اللفظة « الحقيقة » ، محصورة بين اشارتي اقتباس ، لتدل على أنها شيء يحتاج الى حماية من تلك

الاجراءات الثبوتية » التي تختبر بها « الحقائق » الصحيحة .

حقيقة الترابط [المنطقي] :

مبتدعو عوالم اللفظ ، التي لم يخطط لها أن تضاهي عالماً خارجياً ، لاتسرهم ، وذلك امر مفهوم ، نظرية تفسر الحقيقة تفسيراً متطابقاً [مع ذلك العالم] وتصم بالزيف كل شيء لايثبت انه مماثل تماماً . وأجدى منها كثيراً النظرية المنافسة لها التي تجعل « الترابط » معيار الحقيقة ، وتلزم أجزاء العمل الأدبي الذي يتألف منها ان تكون منسجمة بعضها مع بعض لامع عالم خارج ذواتها . كتب « فورستر E.M.Forster » يقول : « يكون الإخبار صادقاً ان كان مضبوطاً ، وتكون القصيدة صادقة ان كانت مترابطة اجزاؤها معاً »[٤٥] . والرأي الذي يقول بالترابط هو (كما يقول « ولاس ستيفنس Wallace Stevens ») أن « قصيدة » تثبت صحة اخرى و « الكل »[٤٦] . فان يكن الجمال نتاج ترابط جمالي فـ « الجمال هو الحقيقة والحقيقة هي الجمال » ، لأن « كيتس » يرى أن « مايدركه الخيال بأنه الجمال لابد أن يكون الحقيقة »[٤٧] . والمنظرون الذين يقولون بالترابط يعرّفون الحقيقة بأنها علاقة أجزاء داخل كل . فلايحتاج علم الدنيا ولاعلم الأخرى فيما يتعلق بالكوميديا الالهية The Divine Comedy الى ان يكونا صحيحين في تطابقهما ، بشرط أن كليهما منسجم مع مايجري في القصيدة [الكوميديا الالهية][٤٨] .

وحقيقة الترابط ، مثل نظرية الحقيقة غير الجازمة [المؤكدة] ، يحدث مقياس حقيقة مزدوجاً ، وهي لاتستطيع

وقاية الأدب من نوع المقاييس المخطىء الآ بوضعه في صنف خاص حيث تُمنع مثل هذه المقاييس منعاً شديداً . أيستحق هذا القيام به ؟ أيجب ان نحاول حفظ قيمة حقيقة خاصة من أجل « عوالم اخرى Heterocosms » بعزل هذه العوالم عزلًا تاماً عن الواقع الخارجي ، من غير أن ننتظر منها المغامرة خارج شرانق ترابطها الخاص بها ؟ ام يجب ألاّ نُقَوِّمَ إلّا تلك التي تبدو مطابقة لما تجري عليه الاشياء ؟ والمزعج في محاولة الاحتفاظ بنوعين مختلفين من الحقيقة هو أن الناس يعتقدون ، دائماً ، أن إحداهما اكثر صحة من الأخرى . من الوجهة التاريخية ، أثيرت المعضلة ، أول مرة ، لدى القراء الانكليز بفصل « بيكون Becon » حقيقة العلم عن حقيقة الدين مما جعل الدين « صحيحاً » في معنى مجازي محض ؛ وكذلك « بيكون » هو الذي فصل ، مع نتائج مماثلة مريعة في الأدب ، إجراءات العقل (الذي يلوي الذهن ويحنيه نحو طبيعة الأشياء) من تلك التي للأدب ، فاقترف هذا الفصل الخطأ المماثل خطأ « إخضاع مظاهر الأشياء لرغبات الذهن »[٤٩] . وفي منتصف القرن السابع عشر ، بدا ، معقولاً ، الرأي القائل بأن مستقبل الأدب في خطر إن كان العلم التجريبي الجديد يستمر في تدمير دعاواه [الادب] الحقيقية ، هذا العلم الذي كان في تطابقه اكثر صحة من كل أدب قديم أو حديث ، وأحس « توماس سپرات Thomas Sprat » بأن الأدباء المعاصرين ينبغي عليهم ان يلتفتوا الى تجارب « الجمعية الملكية » وأن يعنوا بحقائق ثبتت تجريبياً ، لأن « الحقيقة لايعبر عنها تعبيراً حسناً لايسهب في امرها كما يعبر عنها بتلك المحاسن

التي هي صحيحة وحقيقية في نفسها »[٥٠] .

وهذا الحلم ، حلم التحالف في نهاية الأمر بين العلم والأدب ـ وهو حدث كبير ، قد ينهي تلك الخصومة الطويلة بين الشعراء والفلاسفة ـ كان لايزال موضع تفكير حين رأى « وردزورث » أن أقصى اكتشافات الكيمياوي أو عالم النبات ، أو عالم المعادن » قد تصبح « أهداف فن الشاعر المناسبة » ، ان استطاع « ان يظهرها لنا بوضوح وجلاء مجسدة وكأنها كائنات تستمتع وتتعذب »[٥١] . وبعد نصف قرن ، رأى « ادوارد فتزجرالد » أن العلم لايحتاج ، في واقع الأمر ، الى ذلك الصقل الأدبي لأن اكتشافاته هي أعمال من الخيال ، وكتب يقول : « ليس الخيال الشعري بل العلم وحده ذلك الذي يكشف كل يوم ، باطراد ، ملحمة أعظم من الالياذة »[٥٢] .

فان يظهر عرض « سبرات » ساذجاً ، وحدس « وردزورث » بعيد الاحتمال ، فكلاهما يذكّر ، في حينه ، بأن نوع الحقيقة الوحيد الذي يجد القبول العام من غير إفادة من محاجة خاصة هو « حقيقة المطابقة » :

اي ماأشدّ مايبدو الجمال اكثر جمالاً

بتلك الزينة الحلوة التي تمنحها الحقيقة[٥٣] .

[والقول منظوماً :

وكم يبدو الجمال أشد حسناً

بما تهب الحقيقة من جمال]

وقد تتبسّط الأمور الى حد لايستهان به إن استطعنا ان نتفق على ألّا ندعو الأشياء حقيقية الّا اذا كانت حقيقية في معنى

تطابقي ، وأن نطلق صفة اخرى مختلفة تماماً على مثل تلك الأشياء التي هي كالحقائق غير المؤكّدة [اليقينية] وكحقيقة الترابط . فمنزلة الحقيقة التطابقية العالية في مثل هذا الشأن تأتي من كوننا نُسرُّ حين تظهر كتب أنها حقيقية تطابقياً بعد أن أعتقد بأنها حقيقية في معنى ترابطي حسب . وكمثل على ذلك نظرية الذاكرة غير الطوعية التي بنى عليها « پراوست Proust » « بحث الزمن الضائع » وقد ثبت هذا قبل أعوام قليلة في « معهد مونتريال لعلم الاعصاب » حين ظهر أن الأقطاب الكهربائية الموضوعة على أجزاء مختلفة من الدماغ تستطيع ان تجعل المرضى يتذكرون في تفصيل واسع تجارب يظنون أنهم قد نسوها[٥٤] . وأثبات الجراحة العصبية لايحدث فرقاً ولو صغيراً بالرواية بوصفها رواية ، لكنه يغيّر علاقتها بالواقع نحو الأفضل تغييراً كبيراً . وعلى النقيض من ذلك تشكك المعرفة التي لايسفهها الناس (مهما عبّوا من الكحول) في موت « السيد كروك Krook » في « البيت الكئيب Bleak House » (1853) من « الاحتراق العفوي » الذي رأى « دكنز » انه موثّق علمياً[٥٥] . وإنه لنصرٌ فريد أن تستطاع كتابة رواية كـ « الغابة The Jungle » لمؤلفها « ابتون سنكلير Upton Sinclair » (نيويورك 1906) التي صورت حالة أفنية الماشية المعاصرة في « شيكاغو » تصويراً دقيقاً في صدقه بحيث دفعت « تيودور روزفلت » الى تأليف لجنة تحرٍ أيّدت مكتشفاتها عملياً كل شيءٍ زعمته الرواية[٥٦] . وأنه لمفخرة من مفاخر « شلي » ان استغراقاً ترابطياً في الانسجامات الداخلية لقصيدة « الى الريح الغربية » لم يضعف قدرته على

وصف سحابة رعّادة وصفاً دقيقاً تطابقياً قلما ضاهاها ، أخيراً ، علماء الأرصاد الجوية[٥٧] . ولكن علينا أن ندع الكلمة الأخيرة في اغراء التطابق » لاستاذ معترف به فيما يتعلق بالطراز الترابطي هو « هنري جيمس » يقول هذا الاستاذ : « ان السبب الوحيد الذي يسوّغ وجود رواية لهو أنها تحاول أن تمثل الحياة »[٥٨] .

الخطأ الواقعي والكذب المخلص :

الخوف من إثارة عدم التصديق في قرّاءٍ ، هم من جوانب أخرى ، مصدقون مذعنون ، يحفّز اكثر الأدباء الى ان ينهجوا نحو الدقة الواقعية حيثما كانت ممكنة ، وقد رفض « تينسون Tennyson » أن ينشر « Anacaona » ـ وهي قصيدة تستغل موارد الأسماء الموسيقية الغريبة على قافية « ليانا Liana » مع « أنانا Anana » و « Guava fruit » [ثمرة الجوافة] مع « يكاراوت Yuccarout » [نبات في الكاريبي] ـ فقد « يد حضها ضابط صف بحري كان في خطوط عرض « هاييتي » هو أفضل منه في معرفة النباتات والأثمار الاستوائية »[٥٩] . وفي مكان آخر في قصائده المجموعة دليل على رغبته في تناول الأشياء سديدة سداداً دقيقاً ، وإن يعن ذلك الافضاء به الى أن يكون مهووساً في دقته مثل « تشارلس بابج Charles Babbage ، الذي أشار الى أن بيتين في طيف الخطيئة The Vision of Sin » :

يموت أمرؤ كل دقيقة

وكل دقيقة يولد آخر ـ

[وترجمتهما في بيت موزون :

تمــرُّ دقيقــة ويمــوت حيٌّ

ويــولد آخــر فيمــا تمــرُّ

يتركان انطباعاً مضللاً في أن معدّل الوفيات مناسب تماماً معدل الولادات ، في حين أن النسبة الصحيحة هي : 1 الى 1,167 ويمكن إبلاغ هذه الحقيقة إبلاغاً أكثر سداداً إن جرى تهذيب البيتين ليصبحا :

في كل لحظة يموت امرؤ

ويولد واحد وجزء من ستة عشر[٦٠] .

والطريف في الأمر لم يكن رفض « تينسون » ان يفسد شعره بكسور سوقية بقدر ماكان عزمه على تغيير « الدقيقة » المّيزة زمنياً الى « اللحظة » الغامضة شعرياً . ولايستطيع المرء تخيل « جوناثان سويفت Johnathan Swift » ان يكون صبوراً بعض الشيء على الاعتراض القائل إن « أقزامه » صغار جداً بحيث لايتسعون لما هو ضروري من خلايا الدماغ ليصبحوا بشراً[٦١] .

ويجب أن تكون الأخطاء مثيرة إثارة تخرج عن المألوف قبل أن تزعج القراء . ولكنها حتى اذا بلغت ذلك لايكون لها تأثير مدمر ، حقاً ، في الأعمال الأدبية كما في التفسيرية . هل استطاعت قلعة القرون الوسطى في قصيدة « كيتس » « امسية القديس اغنز Eve of St. Agnes » أن تمتلك بساطاً لتخفق في تيار الهواء ، وهل لزم ان يكون الذي لمح المحيط الهادي ، أولاً ، « بيبوا Beboa » بدلاً من « ستاوت كورتز Stout Cortez » ، في

قصيدة أخرى ، أو هل امتلك يونانيون جراراً قط ربما كتبوا عليها قصائدهم ؟ ، اسئلة لاتمر بخواطرنا ، عادة ، ونحن نقـرأ[٦٢] . ولايمكن ان تبدو وكأنها مهمة الآ اذا اخرجت من سياقها ، كما في الاعتراض علـــى الــ « قصيدة الى عندليب » ، « أنت لم تولد للموت ايها الطائر الخالد » ، لقد كان صواباً ، بالنسبة الى معرفة « كيتس » : ولكنـه حقاً سخيف لدى طالب حـديث . فستكون العنادل متحجرات ملايين الأعوام من الآن »[٦٣] وتعتمد استجابة الأديب ، حين يعطى الفرصة لتصويب خطأ ، على مايحس به فيما يتعلق بوظيفة التفصيلات ، خاصة ان تصادمت حقيقة المطابقة مع حقيقة الترابط ، كما يحدث ، بجلاء ، في موضع في قصيدة « كولرج » : « قصيدة البحار القديم » في نسخة 1798 الأولى ،

هبّت الأنسام ، وتطاير الزبد الأبيض ،

وتبع الأثرُ حـــرا ؛

ولكن حين أعاد « كـولرج طبع القصيـدة في 1817 ، غيّر « تَبِعَ » الى « تدفق منهـا » ، مشيراً في مـلاحظة الى ان الاثـر يبدو ، فقط ، أنه يتبع سفينة إن صادف المرء ان يكون مراقباً إياه من الساحل أو من سفينة اخرى ، في حين ان الأثر ، وامرؤ من على السفينة يراقبه ، « يبدو وكأنه جدول متدفق من الدفة » ، انه صحيح تطابقياً كما يشهـد البحار الأشيـاء ، ويتحطم البيتـان المهذبان على الألفاظ غير المناسبة ذات الجناس الناقص والسجع والايقاع [في الانكليزية] .

هب النسيم المواتي ، وتطاير الزبد الأبيض

وتدفق منها الأثر حراً

فلما أعاد « كولرج » طبع القصيدة للمرة الأخيرة في 1834 ، انتصرت حقيقة الارتباط على حقيقة التطابق وأعيد النص الأصلي غير السديد من الوجهة الملاحية[٦٤] .

فتقدير حقيقة التطابق في الأدب لايمكن ان يوجّه على وفق الزعم القائل ان الحقيقة من هذا النوع مقصودة او مرغوب فيها ، بلا اختلاف ، يقول « جورج باركر George Barker » : « كل القصائد أكاذيب ولكنها أكاذيب طبيعية بالنسبة الى بلاد لاتوجد الحقيقة فيها وجوداً مقنعاً » ، بلاد الكذب[٦٥] . ويذهب المستكشفون الى هناك في المعتقد الشكسبيري القائل إن أصدق الشعر أكثره اختلاقاً[٦٦] . يقول « اودن » : « مايجعل عسيراً على الشاعر الاّ يقول أكاذيب هو أن كل الوقائع وكل المعتقدات لم تعد تكون في الشعر ، حقيقية او زائفة ، بل تصبح إمكانات ممتعة »[٦٧] . فالأدب التصوّر انه ملاحقة الممكن يتجاوز كثيراً محض التطابق حتى إن نقاط اتصاله بالواقع لاتبدو الا عرضيّة .

والمسافرون في موطن الكذب يتعلمون الاقامة هناك ، ولكن السُيّاح يجدون القيام بذلك أصعب لأنهم يظلون يتذكرون ذلك العالم « الحقيقي » الذي انفصلوا عنه لتوّهم . ويثير الاختلاف بين المسافرين والسياح مايعرف في النقد الأدبي بـ « معضلة التصديق » .

الجدير بعدم التصديق :

قال « جونسون Johnson » : « اننا لانتـأثر الاّ حينمـا نصدّق »[٦٨] ؛ ولمّا كان النقد القضائي يرى ان كثيراً من القرّاء لايحكمون الاّ حين يكونون متأثرين ، فقد كان عليه أن يجد مكاناً لمعيار التصديق التأثري ، فيزعم ، بعامة ، ان القرّاء يُعلون من مقام شيء يصدقون به اكثر مما لايصدقون بـه . فمن وجهة ، نـواجه قـرّاء كتلك الممرضـة التي اعترضت ، حـين التقى بها « روبـرت غريفـز Robert Graves » ، على قصيـدة « Blake » « الفرح الرضيع » لأن القصيدة تتوقع منا ان نصدّق أن الرُضّع يستطيعون الابتسام حين يمرّ على مولدهم يومان حسب ، في حين ان كل ممرضة تعرف أنهم لايستطيعون ذلك الا بعد أن يمرّ عليهم اسبوعان ، في اقل تقدير[٦٩] . ولدينا من وجهة اخرى ، « ايليوت T.S. Eliot » الذي يـؤكد لنـا من تجربتـه الشخصيـة أن بيت « دانتي » « ارادته (اي ارادة الله) سلامنا La Sua Voluntate e nostra pace » أجمـل وأمتع كثيـراً لدى المسيحيين ، الذين يقبلون مايقوله البيت ، مما يمكن ان يكون لدى « اللادريـين » الذين لايقدّرون الاّ رقة انسيابه[٧٠] . ورأى « كولرج » ان تقديراً لشعر « جورج هربرت » هو وراء متناول القراء غير المسيحيين الذين يعتمدون اعتماداً تاماً على « حكمهم المكتسب ، او ذوقهم الكـلاسي ، او حتى على إحسـاسهم الشعري »[٧١] . والخـطوة التالية لذلك هي القول (كما يقول « جورج واطسـون George Watson ») إن القـرّاء « اللاأدريين » الذين يعجبـون بشعـر

دانتي ، جمالياً ، ربما لايحسنون فهمه « بتركيزهم » على ملامح اسلوبية قد يعدها « دانتي » وسيلة لاغير للهدف النهائي وهو نشر العقيدة المسيحية[٧٢] .

ومهما يكن من شيء فليس من السهل ان يفحم المعجبون بالكوميديا الالهية من اللاأدريين ، وقد يجيبون بقولهم إن سمة المسيحية لدى دانتي ليست عقبة دون التقدير الأدبي أشد من « ميثولوجيا » أخرى عفّى عليها الزمن ، وكتب « هاوسمان » يقول : « قد يقدر الشعر الديني الحسن غير المتيقن تقديراً اكثر إنصافاً ويتذوقونه تذوّقاً اكثر تمييزاً »[٧٣] . والمعضلة يألفها كل امرىءٍ يغامر في اكثر مراحل الأدب قدماً فيكتسب عادة القراءة ، اذا جاز التعبير ، بنظر ثنائي ـ تاركاً معتقداته الخاصة منفصلة عما يتضمنه مايصادفه مما يشغل انتباهه الجدي ، فاذا قرأنا قصة من قصص الحب في القرون الوسطى فليس ببراءة « دون كيشوت » الذي كانت القراءة له تصديقاً ولكن بمزاج « جون درايدن » الذي ينصحنا ان نكون « مسرورين بالصورة من غير ان نكون مخدوعين بالاختلاق »[٧٤] . ومنذ ان اكتشف « عهد التنوير » أن شيئاً كثيراً من اجمل أدب أوربا مبني على الخرافة والجهل ، اتّبعت نصيحة « درايدن » ، عن عمد او عن غير عمد . ولايستثير المؤلفون الذين بعد بهم الزمن وحدهم مثل هذه الاستجابة ذات الشعبتين . فآراء « لورنس » أو « بليك » أو « ييتس » يأخذها أكثر الأحيان على هذا النحو حتى نقاد متعاطفون . ولكن ليست الحال ، دائماً ، كهذه . فـ « دوغلاس بوش Douglas Bush » ، مثلاً ، يجد الكوميديا الالهية مخلة لأنها

تشتمل على جحيم تخلو من « الشفقة الخلقية » للصفح عن عقاب الخاطئين الخالد ؛ ويعترض « اريش هيلر Erich Heller » على فهم المذهب الجمالي شعر « رلكه Rilke » ذلك الفهم الذي لايناقش ابداً مايقول « رلكه » في ذلك الشعر »[٧٥] . ويصرّ « هيلر » قائلاً : « اننا لانستطيع ان نقدّر تقديراً تاماً ذلك الشعر من غير ان نغرى ، في الاقل ، بقبول المعتقدات أيضاً » فان وجدنا المعتقدات لايمكن قبولها لزم ان نقول ذلك بلا مبالاة كما يفعل « جون هاريسون John R.Harrison » في كتابه « الرجعيون » ، (لندن 1966) ، فهو يهاجم الاساليب السياسية التسلطية ، أساليب امثال آباء الحداثة الانكليزية ـ الامريكية المؤسسين كـ « عزرا باوند Ezra Pound » و « ايليوت T.S.Eliot » و « لورنس D.H.Lawrence » و « ويندام لويس Wyndham Lewis » .

وحاول الأدباء ، كما هي العادة ، أن ينجزوا مايدعوه « تريفر ايتون Trever Eaton » بـ « Affidence »[٧٦] [مايجعل المعنى يبلغ بنجاح] ، مراعين احتمال صدق الفعل والشخصية أملاً باستمالة الجمهور الى قبولهما . فان تكن الحقيقة ، في واقع الامر ، أغرب من الخيال ، فليست ذات نفع كثير لأولئك الذين يكتبون لقرّاء لايتأثرون الاّ حين يصدّقون . ويفضل احتمال الصدق Vraisemblance على الحقيقة Verite في التقليد « الارسطوطاليسي » ، حيث يرتبط الأدب بالبلاغة بقصد إحداث التصديق (كما قال ارسطوطاليس)[٧٧] . فالسرد القصصي ، من هذا المنظور ، فن ساحر ، ولهذا السبب يكون لفت الانتباه الى اختلاق قصة امرىء متخيلة (كما يفعل « فيلدنغ Fielding »

و « ترولوب Trollope ») عملاً انتحارياً في رأي الذين يسحرون جمهورهم مثل « هنـري جيمس » و « السير وولتـر سكوت Sir Walter Scott »[٧٨] . ولكن الرواية غير المختلقة [غير المتخيلة] ، في كشف قصور التصديق الارسطوطاليسي [ماهـو جديـر ، في الظاهر ، بالتصديق او القبول] ، تشك في أهمية « التصديق » [او الاعتقاد] في تجربة القراءة لدينا . « فتلال افريقيا الخضر The Green Hills of Africa » تفيد من تلك الأمور غير الجديـرة بالتصديق أو القبول ، التي تجعلها اكثـر واقعية من القصص الارسطوطاليسية المتخيلة التي تحاول ، دائماً ، ان تجـد عذراً حسناً لكل شيء يحدث فيها ، ولاتخاطر أبداً بأحداث كتلك التي يلتقي فيها « همنغوي Hemingway » ، في المجاهل الافريقية ، برجل يحب الحديث في « رلكه » ويعجب بما قدّم « همنغـوي » لـ « Der Querschnitt » [صحيفـة « المعـدل »][٧٩] . ويعلق « همنغوي » قائلاً : « غريب جداً » ؛ ولكن الحكاية تقع ، مـع ذلك ، في ذلك الصنف الواسـع مـن القصص المـتخـيلة غـير الارسـطوطاليسية التي تشتمـل على جمهـرة خرافـات العـالم وأساطيره وحكايات التخوم ، وحكايات الجن ، وقصص الأشباح وماشاكلها .

وقد تكون متعة العجب ساذجة ، ولكنا لانستطيع ان نزعم ان قُصّاص الحكايات غير القابلة للتصديق يصدّقونها او يتوقعون ان يصدقها غيرهم ولأنهم يروونها بسبب أنهم ليسوا من ذوي الثقـافة ليسـردوا قصصاً أجـدر بالقبـول ، ويروي أصحـاب الحكايات الشعبية ان « حملة التقاليد الاسطورية لايصدقون ،

دائماً ، بحقيقة قصتهم » وأن « الاتجاهات نحو التصديق تقع بين القبول المطلق والرفض المطلق خلال مراحل كثيرة تتوسطها »[80] . وإمكان التصديق اصطلاح نسبي الى حد يغري الساخرين بالتلاعب به بدلاً من محاولة احداثه ـ وهو مايقوم به « سرفانتز في « دون كيشوت » وهي رواية داعية ايانا ، دائماً ، الى ألّا نصدّق بهرائها البارع ، ومحطمة ماتبدعه من اوهام خادعة »[81] . فان كان « ايليوت » مصيباً في نقاشه ان الشعراء لايفكرون بقدر مايصنعون الشعر من الفكر[82] . فمن المحتمل انهم لايعتقدون ايضاً ولكنهم يصنعون الشعر من المعتقدات ، كما صنع الشعر من نموذج الكون البطليموسي من غير ان يكون بطليموسياً ، ويعترف الموضوعيون انهم اقل رغبة في المحتوى منهم في مايدعوه « بكت Beckett » بـ « هيأة الآراء »[83] ، فان كان النتاج هو فن تخطيط « هيآت الآراء » فالقراءة [فهم النص] . يجب ان تصبح فن تقدير « هيآت الآراء » التي يجري رسم خطوطها على هذا النحو . فلا يمكن ان يقال ان معتقدات « بكت Beckett » الخاصة (مهما تكن) او معتقدات جمهوره المتشعبة كثيراً تقوم بشيء في مثل هذا الاجراء . ومهما يكن من شيء فان معنى هذا الرأي ان الاستجابة المناسبة للأدب هي استجابة تأمل منفصل ، وان كل امرىء قادر على اقتفاء مسار اليأس في عمل « بكت Beckett » من غير ان يجرب اليأس او الشك في تحليل « بكت » الحال البشرية . مثل هؤلاء القراء ، إن وجدوا حقاً ، يتركون معتقداتهم وراءهم قبل أن يبدأوا قراءة كتاب ،

فيتجنبون ، بسبب ذلك ، التورطات وحلول اكثر القراء من سواد الناس .

تعليق عدم التصديق :

يقال : ما إن غمست « كاليا Caelia » نفسها في حمّام بارد حتى أصبح حاراً بحيث أطلق بخاراً . مثل هـذه القصة « قـد تصدّق بايمان شعري » ، كمـا يرى « روبـرت برتـون Robert Burton ، الذي لم يُثْنَ عن تكرار سردها[٨٤] . فالايمان الشعري لازم للقـراء كلزوم الجواز الشعـري لدى الأدبـاء . قـال « بن جونسون Ben Jonson » : « يجب على المرء ان يضمر تصديقاً ، لوقت محدود ، بأشياء كثيرة ، ويعطل حكمه الخاص عليها ، من غير ان يسلم نفسه اليها تسليماً مطلقاً او يكـون أسيراً دائمـاً لها »[٨٥] . وينطبق هذا ، حقاً ، على التجربة المسرحية خاصة . فوحدات « الكلاسية المتأخرة » الثلاث في « الدراما » اختـراع أناس من الواضح انهم أحرجهم ان المسرح نفسه يمكنه ان يمثل مواضع مختلفة في المسرحية نفسها وأن ستة عشر عامـاً يمكن القول إنها مرت في أداء لايستغرق الا وقت مابعد الظهر . ولكن كما أدرك « جونسـون Johnson » ، تحاول الوحـدات ان تحل معضلات لاتقلق ، عادةً ، المشاهدين . فان كنا معدين للتسليم بأن المسرح الواقع ، جغرافياً ، في لندن ، هـو الاسكندريـة في الفصل الأول ، فليس من قلق إن تخيلناه في رومـا ، في الفصل الثـاني .[٨٦] . فالخـداع المسرحي يستـدعي نوعـاً خاصـاً من التسليم [المعتمد على الايمان لا العقل] لدى المشاهدين الذين

بسبب ذلك ، التورطات وحلول اكثر القراء من سواد

التصديق :

ما إن غمست « كاليا Caelia » نفسها في حمّام بارد
حاراً بحيث أطلق بخاراً . مثل هـذه القصة « قـد
، شعري » ، كمـا يرى « روبـرت برتـون Robert
ي لم يُثنَ عن تكرار سردها[84] . فالايمان الشعري
كلزوم الجواز الشعـري لدى الأدبـاء . قـال « بن
Ben Jon » : « يجب على المرء ان يضمر تصديقاً ،
، بأشياء كثيرة ، ويعطل حكمه الخاص عليها ، من
نفسه اليها تسليماً مطلقاً او يكـون أسيراً دائمـاً
طبق هذا ، حقاً ، على التجربة المسرحية خاصة .
كلاسية المتأخرة » الثلاث في « الدراما » اختـراع
ضح انهم أحرجهم ان المسرح نفسه يمكنه ان يمثل
فة في المسرحية نفسها وأن ستة عشر عامـاً يمكن
ت في أداء لايستغرق الا وقت مابعد الظهر . ولكن
ونسـون Johnson » ، تحاول الوحـدات ان تحل
لق ، عادةً ، المشاهدين . فان كنا معدين للتسليم
لواقع ، جغرافياً ، في لندن ، هـو الاسكندريـة في
، فليس من قلق إن تخيلناه في رومـا ، في الفصل
. فالخـداع المسرحي يستـدعي نوعـاً خاصـاً من
تمد على الايمان لا العقل] لدى المشاهدين الذين

لايلزمهم ان يصدّقوا بوجود موضوعي للشيء الممثل لكي يحكموا
اكان تمثيله [تصويره] حسناً أم سيئاً . فالايمان بالاشباح ليس
ملزماً بين نظارة المسرح الذين يؤمنون بشبح « هاملت » مـدة
ظهوره على المسرح :

يقول «لسنغ Lessing » إنه مايزال « يجعل شعر الرأس
يقفُ سواء أغطّى دمـاغ مؤمن بـه ام غير مـؤمن »[87] أيحدث
مايماثله حين نقرأ ؟ رأى « كولرج » ذلك ، فأنتج اكثر الصيـغ
تأثيراً ، على انها حذرة بعض الشيء ، هي صيغة مبدأ اشار اليه
كثير جداً من النقـاد ، حين تكلم فيمـا يتعلق بـ « ذلك التعليق
الطوعي لعـدم التصـديق ، آنئـذٍ ، الذي يحـدث الايمـان
[التصديق] الشعري »[88] . وكان يفكر ، على وجه الخصوص ،
فيما يتعلق بقصائد في موضوعات فوق الطبيعة مثـل « قصيدة
البحار القديم » ، تلك القصائد التي اخترعت مشبهة الحقيقـة
شبهاً كافياً للتغلب على مقاومة متوقعة لغير المحتمل وقوعه .

ومفهومه المتعلق بالظاهرة سلبي عـلى نحو مضلل ، فهـو
يزعم ان شيئاً يجب ان يلغىٰ لا أن يثبت (فعدم التصديق يُعلّق لا
التصديق يثبت) . ولهذا من المفيد ان يذكرنا « جورج باركـر
George Barker » أن لكل تعليق لعدم التصديق لابد أن يكـون
« في الوقت ذاته فعل تصديق تفسيري » ، وهو حب استطلاع
ايجابي وسار كالذي وصفه « تشوسر Chaucer » قبل ان تصبح
قراءة القصص غير القابلة للتصديق أمراً مشكلاً :

بالكتب التي تقرأ انا مسرور

وفي قلبي لها ذكر[٨٩] .

وثمة كثير مما يقال من أجل عدّ الأعمال الأدبية وجوداً مسوّغاً ذاته لايجد القارىء بدأً من قبوله او تجاهله ، فعلينا ان نثق بما يقدم لنا ، فليس لدينا سبيل الى معرفة ماقد يُقدّم لنا بدلاً منه ؛ فما تقدمه مقطوعة الشعر تتقبل بلطف او تطرح جانباً . فقراءة الأدب المتخيل مسألة وثوق وتصديق . انها ليست مسألة اعتقاد بأن الامر كذا وكذا . ولكن اعتقاد بها : فرحلة البحر في « قصيدة البحار القديم » ، كما يقول « وولتر اونغ Walter Ong » ، شيء نعتقد به ، على نحو يختلف عن الطريقة التي بها نعتقد بأن اثنين واثنين يكوّنان أربعة[٩٠] ، فنحن « نوافق » على « رحلة البحر » في الطريقة التي يقترحها « ايليوت » حين يفصل « التصديق [الاعتقاد] الفلسفي » عن « الموافقة الشعرية » في عملية القراءة[٩١] . وقد يقنعنا « ريتشاردز I.A.Richards » ان الاعتقاد ليس معضلة قط حين نحسن القراءة ، فان تصبح معضلة « اما بسبب خطأٍ من الشاعر اومنا ، فنحن ، اذ ذاك ، لم نعد نقرأ الشعر ، وانما نصبح فلكيين او من رجال اللاهوت او اخلاقيين ، اننا نصبح أشخاصاً مشغولين بطراز من النشاط مختلف اختلافاً تاماً »[٩٢] . « فليس الاعتقاد معضلة في رأي « رتشاردز » فالقصائد لاتحتوي الاّ على عبارات خادعة في ظاهرها [زائفة] ، فهي غير قادرة على قول شيء أبداً ، او على ارباك معتقدات احد من الناس . وهذه سمة مميزة لمحاولات أخرى لتطويق المعضلة ذاتها . فـ « دلمور شوارتز Delmore

Schwartz » ، مثلاً ، يطبق على شعر « توماس هاردي » نظرية اعتقاد بارعة ليست مختلفة عن نظرية المقاصد غير المتعمدة . فهو يقترح ان علينا ان نجعل معتقدات « هاردي » مصونة داخل شعره ، وبدلاً من أن نقلق أنفسنا بأن نسأل : أكان هاردي متشائماً حقاً أم لا ، نتحقق من عدد قصائده التي تجسد ، في واقع الأمر ، ماتمدّ به من معتقدات[٩٣] .

ولكن نوع القارىء الذي يستطيع ان يميز معتقدات « هاردي » من المعتقدات التي يتضمنها شعر « هاردي » امرؤ قد اجتاز كثيراً المرحلة البريئة التي يعوق ، فيها ، عدم التصديق تقديره وتقويمه الأدب . يضاف الى هذا ان نوع الاستجابة التي يوصي بها « شوارتز Schwartz » ليس ماأراده « هاردي » نفسه . فقد نظم من أجل قراء يقل انفصالهم كثيراً عن الانفصال الكامل ، فهم مستعدون لمخاصمة مايقرأون ، ولكنهم قد يرون ، في آخر الأمر ، كما يراها ، نتيجة تعرض مطوّل لبلاغة قوية يفيد منها خيال حي . و « تعليق عدم التصديق » ، لدى المقارنة ، نشاط عقلي متفوق كثيراً ، انه شكل متقن من خداع النفس لايخدع ، في نهاية المطاف ، أحداً وبالأخص انفسنا .

ويلاحظ « جرمي هاوثورن Jeremy Howthornne » ان معضلة الاعتقاد « لاتظهر للعيان الا من أجل اولئك الذين يزعمون انه ، مثالياً ، يجب أن تكون استجابة جمالية مطلقة لكل قطعة معينة من الأدب »[٩٤] . اما لأولئك الذين لايزعمون ذلك ، فمن غير المحتمل ان يظهر كتاب أكثر موضع تصديق نتيجة لرغبتنا ضمان موافقة له لوقت محدود . فلا يمكن ان يعلق عدم التصديق تعليقاً

غـير محدود ؛ ومتى أعيـد اقراره فكـون الشيء صادقـاً مازال يعنينا .

الفصل الثاني عشر

التقويــــم



يقوم المؤلفون ، بانتخاب الكتابة في هذا لافي ذاك ، باختيارات نوعية من إمكانات واسعة النطاق سبعة لايحيطها الادراك ، ويلزمون قراءهم بأن يولوا أهمية تقويمية مماثلة لما يقدمون وللطريقة التي يتم بها التقديم . فالعناية بالقيم الادبية ، لهذا السبب ، لايمكن تجنبها ، فحتى القرار بتجنب أحكام القيمة الأدبية هو ، في حد ذاته ، حكمُ قيمةٍ .

فالنقد القضائي حتمية عسيرة ، « لازم دائماً ومحال دائماً[1] ، كما قال « ألن تيت Allan Tate » ذات مرة . أمّا لماذا يجب ان يكون الأمر كذلك فموضوع بحثنا الأخير .

القيم الجمالية وغير الجمالية :

في نطاق أن كلاً منا يفضّل كتباً على اخرى ، يكون كل امرء قارئاً له حكمه ، سواء أيعلم مايحبّ ام يحاول ان يعجب بما يقال إنه موضع إعجاب . ولكن ينقصنا ، وإن كنا جميعاً نقرأ قراءة تقويمية ، « علم القيم Axiology » او نظرية القيمة التي هي شاملة شمولاً كافياً لتصنيف تنوع التجارب الأدبية الواسع النطاق . ولدينا ، بدلاً من ذلك ، عدد من نظم ابتدعت لترضي حاجات خاصة في أنواع معينة من القرّاء ، أو تسوّغ وجود كتب معينة أو أساليب في الكتابة . وتبدأ النظم النقدية ، ويزعم أنها سديدة كلها ، بكونها مذاهب لأمثلة خاصة ، فينشأ نقد جديد من « دون Donne » الى المدى الذي ينشأ فيه نقد الأسطورة من « بليك » ومذهب البنيوية من « مالارميه » . وتقع علوم القيمة في

صنفين معتمدة على القول بأن الكتب تملك ، او لاتملك ، خواص « فنية » لابدّ أن تكون منفصلة لأسباب أخرى ، فثمة من وجهة ، نظريات جمالية في القيمة تنصب على مايدعى بالظواهر الجوهرية كالأسلوب والشكل ، وتعالج الكتب بصفتها أشياء قائمة بذاتها للتأمل بروية ، ومن وجهة اخرى ، ثمة نظريات قيمة « تأثيريةً » مختلفة تعالج الكتب بصفتها قوى ذات تأثير شديد ، لها نتائج اجتماعية ، فتجادل ، لهذا السبب ، في المنزلة الخلقية والصحة العقلية وانتماءات الأدباء السياسية كما يزعم ظهورها في كتبهم .

والقول إن الكتب تعامل معاملة منصفة إن يحكم عليها ، ابتداءً ، بمالها من ميزات جمالية ، تطور متأخر نسبياً ، ربما لايرقى الى أبعد من القرن الثامن عشر ، حين نشر « بومغارتن Baumgarten » كتابه في « علم الجمال Aesthetics »[٢] ، ويشير المصطلح الاغريقي : Aesthesis ؛ في أصله ، الى تجربة الحس في عمومها . وكان « بومغارتن Baumgarter » أول من استعمل اللفظة : Aesthetic في معناها الجاري الآن ، اي انها تشير ، حصراً ، الى التجارب التي نستمدها من الفنون . والجدال في كون الفنون متميزة من الحياة او مشتركة معها (أو يحكم عليها بمجموعة خاصة من القيم ام لا) ، كل ذلك يعتمد على قدرتنا على القيام بتمييز بومغارتن . فان فعلنا ذلك استطعنا ان نفصل القيم الخلقية التي اخترناها في حياتنا عن القيم الجمالية التي يقدر لنا ان نعجب بها في الأدب ، ولانرى شذوذاً في كوننا قادرين على القول إن كتاباً منفّر ، خلقياً ، في مضمونه ، لكن كتابته أحسنت كثيراً .

وهـذا مختلف جداً عن الرأي التقليـدي ، في مثـل هـذه الأمـور ، الرأي الذي أقره « كـانت Kant » حين خلص الى أن « الجميـل هو رمـز الحسن خلقياً »[٣] ولم يكن « علم الجمـال Aesthetics » ، في الأزمنة القديمة ، يميز بين الخلقية والجمالية ، ممكناً دلالياً ، لميل ألفاظ اغريقية ورومانية معينـة الى أن تعني « حسنـاً » و « جميلاً » كليهمـا : فاللفـظة اللاتينية : Bellus (جميل) ، مثلاً ، مشتقة من Benulus ، وهي صيغة تصغـير مهجـورة من Bonus (« حسن ») ، والمعـادلة الأفـلاطونيـة المتينة ، معادلة الخير Goodness بالجمال ، والشر بالقبح (وقد جرى تحديها منذ زمن بعيـد في موشحـات شكسبير) صـارت موضع نقـاش في عنوان « بـودلير » المثير : « أزهـار الشر Les Fleurs du mal (1857) بما يتضمن من ادعاء بـأن القصائـد الجميلة يمكن أن تنظم من موضوعات بغيضة خلقياً . ومن أجل استرداد السخط الذي أثارته مثل هذه الأفكار ، لانحتاج الاّ الى تذكر الشهرة التي ربحـتها [تلك الأفكار] في محـاكمة « اوسكار وايلد » الرجـل الذي صدر روايـة « صـورة دوريـان غـري » (1891) بعبارة « هيزمـانز Hysmans » أن « ليس ثمـة كتاب خلقي أو غير خلقي . فالكتب حسنة الكتابة أو رديئة ، وهذا كل مافي الأمر » . وكان مجلس المقاضـاة شديـد الارتياب ، فقـال « كارسون Carson » : « أأفهم أنه مهما يكن الكتـاب منافيـاً للأخلاق ، فهو ، في رأيك كتاب حسن ، اذا ما أجيدت كتابته ؟ » فوافق « وايلد » على ذلك ، ان كان الكتاب « أجيدت كتابته اجادة تنتج إحساساً بالجمال وهو أعلى احساس يمكن ان يقدر عليه كائن

بشــري . فان يكن رديئـاً في كتـابتـه فـانـه ينتـج إحســاســاً بالاشمئزاز » .

فــاشتد « كــارسون » ســائلاً : أفيمكن لكتــاب أجيـدت كتابته ، وهو يقدم آراء خلقية منحرفة ، ان يكون كتاباً حسناً ؟ » وهوسؤال تصدى له « وايلد » بقوله ان « ليس من عمل من أعمال الفن يقــدم قــط آراءً ، لأن الآراء تعــود الى من هــم ليســوا بفنــانين »(٤) . فمــا يثبت الشاعــر شيئاً ، فهــو ، بسبب هذا ، لايؤذي ابداً .

ومن بين مختلف كشوف هذا العرض المتعمد من عدم الفهم المشترك غموض المعايير الجمالية الظاهر في حالات حيث يتعارض كتاب مع العـرف الاجتماعي حينئـذاك ، ويتغاضى النــاس عن استقلال الأدب الاّ حين يبدو مهدداً « الوضــع » القائم ، فــان حدث هذا تعـرّت الكتب من غلافهــا الجمالي فتســاء معاملتهـا بوصفها دعاوة هدامة . وفي حين يجد محترفو الأدب هذا يُرثى له ، لايكون تفوق الجمالي على القيم الاجتماعية واضحاً بذاته ، وهو ، بلا ريب ، ليس كذلك على أسس تاريخية . ولدى أمثــال « كارسون » في هذه الدنيا ، أفضل ماتعامل به القيم الجمالية أنها وسيلة لاغاية بقدر ماتكون التبعة الاجتماعية مثلاً أعلى اكثر قيمة من صنع مايزعم أنها أشياء جميلة لاتتحقق حقيقتها لذواتها الاّ بثمن لايُنتــظر من المجتمع أن يــدفعه . فيصبــح « التقويم الجمالي » ، بذلك ، لعبة ليست بذات طائل يُلعب بها مع نصوص لاتثــير الجدل بــوصفها تسليــةً مناسبــة « لهواة » لايــؤذون ،

فيقارنون (مثلاً) موشحات « سدني » بتلك التي لـ « بترارك Petrarch » أو يسألون أصوت « سونبرن Swinburn » الغنائي [موسيقى الشعر الغنائي] أصفى من صوت « شلي » . ولكن اللعبة تنتهي في قضايا المضمون ، وتحشد قيم حقيقية للعمل . وحين يصبح الموضوع مركز الانتباه ، يميل النقـاد الى تجاهـل المعالجة ويلتفتون الى تلك الحقائق الخلقيـة التي تتصدر الحـد الذي يفصل القيم الجمالية عن الاجتماعية . والاديب الذي يعتقد بأن الكتابة الرديئة هي أسوأ شيء يمكن اتهامه به ، يكتشف ، على حين غرة ، القوة البدائية لأنظمة القيمة غير الجمالية ويجد كتبه تستعمل دليلاً على أنه نفسه غير منسجم اجتماعياً وذميم خلقياً ، وسلامة عقله موضع ريبـة . وكما استـطاع « جونسـون » أن ينتقص عبارات الكفر في مسرحيات « شكسبير » لأن « ثمة قوانين سلطة أعلى من قوانين النقد »[٥] ، كذلك لايقتنع النقاد المحترسون اجتماعياً بأن الجمالية تنشىء أعلى محكمة استئناف في الأحكام الأدبيـة .

الأدب والمسؤولية الخلقية :

لاإنكار في وجود المعايير الخلقية في تاريخ النقد القضائي [النقـد الذي يصدر الأحكـام بالجـودة او الرداءة] . يقـول « لورنس D.H. Lawrence » مؤكداً لقراء القرن العشرين الرأي الذي كانت حركة الفن للفن في القرن التاسع عشر قـد أبرزتـه لتدميره والقضاء عليه : « وظيفة الفن خلقية » ، ولكن هذا الرأي

الذي يؤكده « لورنس » قد ساد ، مع ذلك ، المناقشات في الأدب منذ القرن الخامس قبل الميلاد ، حين شكا « زينوفانس Xenophanes » ، اول مرة ، ان « هومر » و « هزيود » كانا يستحقان التوبيخ ، خلقياً ، لأنهما نسبأ الى الآلهة سلوكاً شائناً[٦] .

وفي نص مهم ، في كتاب « فن الشعر » لـ « هوراس » ، في النقاد الاخلاقيين نعلم ان الأديب الذي « استطاع ان يمزج بين النفع والمتعة نال استحسان كل امرىء » (1.343) . ويُعامَلُ الأدباء معاملة معلمي الأخلاق الذين يجعلون الفضيلة الخلقية مستساغة بالباسها لبوس الشعر الحلو المذاق ، فالشعر كالعسل المداف في قدح من دواء مر المذاق ، كما يقول « لوقريطس Lucredius » ، « فقد يمكن ان يخدع الاطفال لفائدتهم »[٧] . وبناءً على نظرية التعليم بالمتعة هذه ، لايبارى الأدب في تأثيره وسيلةً خلقية لأنه يعلم (كما فعل المسيح) بالمثل لابالوصاة [او الامر] ، وبهذا يتغلب على مقاومتنا الاعتقاد المباشر . وكانت حكمة « جورج هربرت » هي « قد يجد الشعر ذلك الذي يفرّ من الموعظة » . فاستطاع ملتون ، لذلك ، ان يدعو « سبنسر » : « أفضل من « سكوتس Scotus » أو « اكويناس Aquinas ، معلماً »[٨] .

ويرتكز دفاع « الانسانيين Humanists » عن الأدب على الاعتقاد بأن قراءة كتب جيدة تجربة منوّرة خلقياً يبرز منها الطالب الناشيء المستجيب ، كـ « البحار القديم » ، رجلاً أفضل أكثر حكمة . فالدراسة الأدبية ممتزجة بالتربية الخلقية ،

وتحليل نصوص مختارة يُمكّن الطلبة من حفظ « أدوار » يمكن الالتفات اليها حين يواجهون معضلات خلقية في حياتهم هم انفسهم . وهذا الاعتقاد لايزال قوياً في الأقسام الانكليزية في الجامعات البريطانية في هذه الأعوام ، كعام 1972 مثلاً[٩] ، على الرغم من وجود مصاعب للاحتفاظ به . ففي المقام الأول ، يحتضن الرأي القائل ان الأعمال الأدبية يمكن قصرها على الدروس الخلقية التي تجسدها ـ كما لو أن غرض قراءة « الفردوس المفقود » التعلم ، كآدم ، ان « الطاعة أفضل » (XII, 561) . ثانياً ، انه يضع على مدرسي الأدب الوقر الذي لايحتمل ، وقر كونهم خلقياً أفضل اطلاعاً (ويتضمن ذلك انهم أفضل خلقياً) من نجارين ومهندسين كهربائيين او آخرين يقومون بمهمات بنائية ، اجتماعياً ، من غير ان يدعوا الى ان يعملوا بصفتهم قوّاماً على القيم الاجتماعية . فعلى الرغم من اطلاع اساتذة الأدب على الآداب الكلاسية [الاغريقية والرومانية] لايبدو انهم يحيون حياة افضل من حياة غيرهم من الناس ، وكثيراً مايعرضون خبثاً غير لائق في موضوع انتقاص بعضهم بعضاً . وهذا يستحق ان تحتفظ به الذاكرة لأن لازمة تقليدية من لوازم نظرية القيمة الخلقية هي انه لايمكن ان يكتب كتاباً حسناً الا امرؤ حسن ، وأن ليس من امرىء (على حد مثل سارتر Sartre) استطاع قط ان يكتب رواية جيدة في مديح اللاسامية[١٠] . وكتب « سترابو Strabo » في تمام نهاية العهد الوثني قائلاً « ان جودة شاعر ليس كجودة نجار او حداد ، فجودتهما ليس فيها شيء فخم او نبيل ، وجودة الشاعر متصلة

بجودة الانسان ـ فلا يستطيع امرؤ ان يكون شاعراً جيداً من غير أن يكون أولاً انساناً جيداً »[١١] وقوّى هذا الاعتقاد ارتباط الشعر بالبلاغة ، فقد أدى الخوف من قوى الدهماء « بشيشرون Cicero » و « كوينتيليان Quintilian » الى ان يربطا البلاغة بعلم الأخلاق Ethics . يقول « كوينتيليان » : « اذا ماأضيفت المقدرة الخطابية الى درع الشرير فليس من شيء اكثر خطراً ، عاماً أو خاصاً ، من فصاحة القول »[١٢] .

فتأخذ الملامح الأسلوبية مظهراً مشبهاً الأعراض ، وينضح الفساد الخلقي من الدفقات الفنية . « فالرواية السيئة » ، بناءً على قول « ليفز Q.D.Leavis » « ترى ، كلياً ، مخفقة بسبب رداءة قاتلة في بنية المؤلف لابسبب طريقتها » ؛ وادعى زوج Emma ذات مرت ان « كمال » إمّا Emma » الشكلي .. لايمكن تقديره الاّ بسبب الانشغالات الخلقية التي تميّز ولع الروائية الغريب بالحياة »[١٣] . وعلى رغم مثل هذا التفكير القائم على الهوى ، تشبثت السمات الجمالية تشبثاً عنيداً بكونها محايدة خلقياً ، مهما يحاول المحلل الخلقي ان يتجنب ، بمهارة ، مغالطة الطبيعيين [القائلين بالواقعية المتطرفة] بتفسيرهم الوقائع بوصفها قيماً . فلايستطيع أمثال هؤلاء النقاد أن يؤثروا ، حقاً ، إن كانوا يؤثرون ، الاّ برفد الأعمال الأدبية بمجموعة ، سبق تصورها ، من معادلات جمالية ـ خلقية . فليست الأبيات المشبوبة بالعاطفة كأبيات « وردزورث » « نحن سبعة » رديئة جمالياً الاّ لدى امرىءٍ كان قرر ، قبل النظر فيها ،

ان العاطفة الشديدة غير مرغوب فيها ، وأن العواطف غير المرغوب فيها رديئة جمالياً ، وليس ذلك مسألة بدءٍ بالسمات الجمالية ثم التطبيق بعد ذلك استقراءً باتجاه الاعراض الخلقية التي تنجم عنها جميعاً في وقت واحد ، بل فحص السمات الجمالية من خلال عدسة المذهب الخلقي . ولايجد المعادي للسامية مشقة أبداً في تسمية رواية جيدة معادية للسامية .

ولاينبغي ، في الوقت ذاته ، لكتب وضعت لغرض خلقي ان تتخطى ذلك الغرض . ويرى كتّاب أنهم أنفسهم الضمير الخلقي لأزمنتهم فيقصرون قواهم عـلى كشف الرذيلة والحمق ، وتبقى آثار هذه الوظيفة الموبّخة في ايتمولوجية [دراسة أصل الألفاظ وتاريخها] ألفاظ مختلفة تدل على « الشاعر » ، مثـل « سكالد Skald » [شاعر او مؤرخ في إسكـندنافي قديم] و « سكـوب Scop » [شـاعر انكليـزي قديم] وهمـا لفـظتـان لهمـا صلة بـ « Scold [يوبّخ] » و « Scoff » [يسـخر] »[14] .

ويدّعي الشاعر الساخر الموبخ ، بوصفه ضمير الحضارة السيء ، حقاً خلقياً :

بأن يفضح الكذب المطوي ،
والكذب الرومانسي في الدماغ
ورجل الطريق الفاسق
وكذب السلطة
التي تجوس أبنيتها السماء[15] .

والأخلاقي الصريح ، وهو متسامَحٌ معه اكثر مما هو مبالىً به ، (ففي الاساءة اليه بين حين وحين بسبب تقبيح اسلوب حياة

ماكان في نية المرء ان يغيره ، شيء مطهّر تطهيراً ساراً) ، عازم على ضمان ان يرى الناس العدالة تجري في مجراها ، ومامن شيء يغضبه اكثر من أن يجد رسالته يكبتها قـراء يعجبون بنتـاجه لأسباب جمالية محض . وقد شكا « رسكين Ruskin قائلاً « أريت الناس واجبهم الجلي فأجابوا ان لي اسلوباً جميلاً »[١٦] ، وكان يحس ان الأسلوب وسيلة مناسبة لتلك الأغراض الخلقية التي يمسي الفن ، اذا خلا منها ، تافهاً .

وترك الأخلاقيون أثرهم في الأدب ، على نحو أكثر ثباتاً ، بابتداعهم « العدالة الشعرية [العدالة الالهيـة] ورعايتهـا ، فصـاغوا حبكـات أعمالهم بحيث تعـاقب فيهـا الرذيلة وتثـاب الفضيلة ، فكانت النتيجة أن متعتنا الجماليـة في حكايـة تسرد سرداً جيداً لايمكن تمييزها من رضانا الخلقي اذ نشاهد إفلات البطلة من الموت ، او من مصاير يقال إنها أسوأ . وكان احترام غـير كافٍ نحـو العدالة الشعـريـة احـد الأشيـاء التي أثـارت اعتراضات افلاطون على الأدب المتخيل . يقول : إن « الشعراء والناثرين مذنبون باقترافهم اكثر الأكاذيب خـطورة فيما يتعلق بحياة البشر ، مظهرين أن الآثمين سعـداء في الغالب والعـدول تاعسون وأن الظلم يفيد فاعله اذا اخفى أمره »[١٧] . وفي جمالية مثالية ، من واجب الأديب أن يجعل « عالمه الآخر » Heterocosm يعمل بعدل اكثر من ذلك العالم الأرضي الذي نسكنه ، فتاريخه سجل مثبط ، ذو قسوة وظلم . والجزاء حق من حقوق المؤلف . وموت « كورديليا Cordilia » في مسرحية « الملك لير » حال معروفة أظهرت القضية للعيان ، وهي حدث « مخالف للآراء الطبيعية في

العدالة ، ولما يأمل القارىء ، و ... لمعتقد مجرى حوادث التاريخ » ، في رأي « صموئيل جونسون »[18] . ولتصحيح خطأ « شكسبير » الخلقي الفادح هنا أعاد « ناحوم تيت Nahum Tate » كتابة نهاية المسرحية لتستطيع « كورديليا » ان تتزوج « ادغار Edgar » وتعيش بسعادة دائمة بعد ذلك ، للسبب الجونسوني القائل إن مجموعة مشاهدين (والأشياء الأخرى كلها تكون متساوية) سـ .. تنصرف دائماً مسرورة ايما سرور بانتصار الفضيلة المضطهدة النهائي »[19] .

وعلة « شكسبير ، كما يلاحظ « جونسون » أنه « يكتب ، فيما يبدو ، من غير هدف خلقي » و « لايقوم بتوزيع الخير والشر توزيعاً عادلاً » ، تاركاً « انجيلو Angelo » بلا عقاب في آخر « صاع بصاع Measure for Measure » ، على الرغم من العقاب الذي أوقعه بايزابيلا Isabella » و « كلوديو Claudeo »[20] ، وتمتزج مسألتان واضحتان في مفهوم العدالة الشعرية ، فهي ، من وجهة ، ترضي رغبة هارب من الواقع من أجل نهايات سعيدة ، كما فعل « دكنز » حين أعاد كتابة نهاية « التوقعات العظيمة » (1860 — 1) ، نابذاً النهاية التي تقتضيها الحبكة من أجل تلك التي يتوقعها القراء الرومانسيون . وهذا النوع من العدالة الشعرية هو الذي ينتقصه « أديسون Addison » لكونه « لايملك سنداً في الطبيعة ولافي العقل او في ممارسات الأقدمين »[21] وللعدالة الشعرية ، من وجهة اخرى ، موافقات دينية وميتافيزقية لأولئك الذين يؤمنون بأن الحياة ليست محض حكاية يسردها أبله . فقد كتب « جون دينس John Dennis » يقول « ان لم تكن

العدالة الشعرية صورة القدسية الالهية فهي أفكوهة »[٢٢] ومهما تكن العدالة الشعرية مبتذلة في تطبيقها ، فانها إقرار من مؤلف الرقابة الالهية على الشؤون البشرية ، واعتراف بأن ثمة قوانين سلطة أعلى من السلطة التي يملكها النقد .

وكلما كان الكتاب المعجب غير جليّ خلقياً ، أخذ النقاد الأخلاقيون على عواتقهم إظهاره بأنه أخلاقي اكثر مما كنا نظن . وكان هذا التدبير ، تاريخياً ، لايقوّم بثمن ، فان أمكن أن يُرى الأدب اخلاقياً في جوهره ، سوّغ وجوده بكونه مفيداً اجتماعياً ، وكان المجاز ، طوال قرون ، وسيلة الى اكتشاف خرافات دينية في مواضع ماكان مرجّحاً ان تكون فيها ، وربما لاتوجد اكثر إثارة للدهشة من موضعها في قصيدة حب وثنية نعرفها باسم « أنشودة سليمان The Song of Solomon » ، وفسرها « أوريجن Origen » بكونها رمزاً لزواج المسيح الغامض من الكنيسة .

ويجهد القائلون بالمجاز ليرونا ان الأشياء ليست كما تبدو ، وأن علينا ان نطرح المظاهر الخادعة عما نقرأ لكي نكشف المعنى « الحقيقي » الذي تنطوي عليه . فشعر « أوفيد » ، في الظاهر ، شهواني ، ولكن ماإن عُدّ خلقياً حتى علّم قراء القرون المتوسطة حقائق روحية[٢٣] .

وأقرّ ، في قرننا هذا ، شهود مثقفون في دار قضاء ان رواية « عشيق الليدي تشترلي Lady Chatterley's Lover » (1928) انما تبدو غير خلقية ، أما في غورها فهي من ادب المتطهرين Puritanical[٢٤] ، المتشدد . وكان ، حتى حقبة متأخرة من القرن السابع عشر ، من الممكن (وأحياناً وسيلة نفع) ان يعترف

الأدباء بمقاصد دينية ورعة في أعمال فاجرة في ظاهرها لغير ذوي الثقافة الذين قد يسامحون لظنهم أن ثمة طرقاً فعّالة لذم الرذيلة اكثر من ذمها برسم ممارسات شريرة رسماً جميلاً ، وتجريمها « ضمناً » . وتظهر مقدمة « درايدن لـ « الحب منتصراً Love Triumphant » سخرية معينة مما يتعلق بالتأثير التعليمي لمسرحية تسلية ذات خلقية خفية :

للخرافة مغزى خلقي أيضاً ، اذا مانُشد :

ولكن دع هذا يذهب ، فبعد نظر ثان ،

يخشى ألّا يقترب الّا القليل ليتعلموا[٢٥] .

وكانت « الخلقية » المتضمنة هي النوع المفضل كثيراً في الأدب منذ ظهور النقاد الرومانسيين كما تُصورها شكوى « لام Lamb » لـ « وردزورث » من « كثير من الروائيين والشعراء المحدثين الذين ينصبون ، دائماً ، علامة طريق ليُروا أين ينبغي ان تشعر »[٢٦] . وأخفق « وردزورث » في انتقاص مثل هذه الاعتراضات باصراره على ان « كل شاعر عظيم معلم » وانه نفسه تمنى « اما ان يُعدّ معلماً او لاشيء سواه »[٢٧] وأحس « هازلت Hazlitt » ، بخلاف ذلك ، بأن « أكثر الأدباء الاخلاقيين .. هم أولئك الذين لايتظاهرون بغرس مغزى خلقي » ؛ وحتى امرؤ مثل « ناثانيال هاوثورن Nathaniel Howthorne » وهو أخلاقي معترف به قال : « ان تخزق القصة بمغزاها الخلقي » يشبه « غرز دبوس في فراشة »[٢٨] ، والأديب الجيد ، في عرف الرومانسي هو الذي يظهر ولايخبر . وكانت استجابة « جورج ايليوت » لـ « ويستوردهو Westwardho »

(1885) هي : « لانريد امرأ معه صولجان طائفاً حول مقصورة يخطبنا » : فـ « Middle March » كتاب اخلاقي ولكن ليس بطريقة « كنغسلي Kingsley »[٢٩] . وهذه هي القاعدة منذ ذلك العهد . فان ظننت ان الناس يحطّون من منزلة الخيال فما ينصحك أحد أن تقول هذا في رواية علنا ولكنك قد تنفرد بمنظر كالذي في « البوم تنعب حقاً » لـ « جانيت فرام Janet Fram » (كرايست تشرتش Chistchurch, 1957) حيث يجد أطفال كتاب حكايات جن في قمامة . فكل شيء أكثر وضوحاً في الوعظ قد تندم عليه ، كما انتهى « كولرج الى الندم » على اظهار الاحساس الخلقي بوضوح كثير لقارىء قصيدة البحار القديم »[٣٠] . فنظرية الأدب الأخلاقية التي دافع عنها ، أخيراً ، « أرنولد » و « ليفز Leavis » قد جرى تحديها بجد في العام 1850 ، حين وصف « پو Poe » بدعة التعليمي » بأنها « أنجزت من إفساد أدبنا الشعري أكثر من كل اعدائه مجتمعين » ، وفي الصيغة البودليرية ، كانت بدعة حرفة التعليم ذات تأثير في صوغ الشعر المحض الذي لم يلوّث بقضايا عرضية كموقف خلقي غير غامض[٣١] .

وتفسير حقيقة أن عدداً من الكتب المقدرة تقديراً عالياً ليس أخلاقياً أو اخلاقياً في ظاهره ، جزءاً او كلا ، معضلة رئيسة لأولئك الذين يدافعون عن خلقية الأدب الضمنية . فخلقية الأدب ليست قضية شكلانية او قصدية ، ولكنها قضية تأثيرية وتلك هي المسألة التي جاء بها سقراط في جمهورية أفلاطون . يقول : « لايستطيع الطفل ان يميز المعنى المجازى من الحرفي ، والأفكار التي يتلقاها في ذلك العمر قد تصبح ثابتة لايمكن محوها ، ومن هنا

تأتي الأهمية العظيمة لرؤيـة أن القصص الأولى التي يسمعها يجب ان تفرغ في هيأة تنتج أفضل أثر ممكن في شخصيته »[٣٢] .
ويحتاج أدب البالغين الى ان يصان ، أيضاً ، لئلا يقود الى عواطف غير مروّضة ، فيغرينا بأن ننسى واجباتنا المـدنية . ويعتقـد ان الرقابة لابد منها لئلا نقرأ كتباً لاسباب غـير سديـدة ، فنجاح « عشيق الليدي تشترلي » التجاري لايدل على الاهتمام الواسع في مـذهب التطهـير [Puritanism] اللورنتي [نسبـة الى لورنس مؤلف الرواية][٣٣] .

ويستنتج الأخلاقيون ، بسبب كون المقاصد الحسنة لاقوة لها في كبح التأثيرات الفاسدة ، أن عدة موضوعات يحظر طرقها ، فلايمكن ان يكتب فيها من غير ان يحدث ذلك الاستجـابة غـير السديدة . فان كان الأمر كذلك فكل الموضوعات محظورة ، فمن الممكن ان يساء تفسير حتى اكثـر النصوص بـراءة ؛ ولابد ان يجري الأمر الى ثبت من أغـاني حضانـة محظورة لئـلا تغري الأطفال برمي القطط في الآبار[٣٤] . واكثر الشكاوى الموجهة الى الادب سداداً أنه كله ، وليس بعضاً منه ، يجري مع الأخـلاق الحميـدة ولكنه غـير مؤثـر ، وهـذه فكـرة بسـطهـا « جـورج شتاينر George Steiner » الذي لاحظ ان مديري مراكز الاعتقال النازية كثيراً ماكانوا أناساً أجيد تعليمهم ولهم أذواق مهذبة في الفنون ، واستنتج ان « الانسانيات Humanities » لاتجعل من كل امرىء انساناً متسماً بـ « الانسانية » بالضرورة ، فمن غير المرجح ان تحدد القيم الخلقية التي نواجهها في الكتب السبيل التي ننتهجها في الحياة[٣٥] .

وهذا نقد جوهري يفوق كثيراً ماجهد أخلاقيون سابقون ان يأتوا به ، لأنه يلقي شكاً على الأدب وسيلة تهذيب خلقي . وزعم النـاس ، في الماضي ، ان عـدة كتب فوق الشبهـات ، فقصروا جهدهم على القيام بتوضيح حالات ملتبسة . ودفاع الموضحين ، مثلاً ، ان الكتب « أخلاقية » ، في الغالب ، وان « اللااخلاقية » هي في عين الرائي ، فقد تعلم « القديس بولص » من المسيح أن « ليس من شيء نجس في ذاته ، ولكنه نجس بالنسبة الى ذلك الذي يقدّر كل شيء نجساً » (Romans 14 : 14) . فبالنسبة الى الطاهر كل الأشياء طاهرة : فليس ثمة من ألفـاظ قذرة ، كمـا يقول : « السير جون هرنغتون Sir John Harington » (قبل « د . هـ . لورنس » بثلاثة قرون) ، بل أناس « بأذهان دنيئة او تصورات قذرة او مقاصد واطئة »[٣٦] . ودفاع الواقعي ، من وجهة اخرى ، ان من الكتب ماهو « لا أخلاقي » ، ولكن لابد منه ان كان هدف الفن ان يصـور الأزمنة تصـويـراً تـامـاً . يسـأل « ستنـدال Stendhal » قائلاً : « أأخطأ [الأديب] أن مرّ أناس قباح أمام المـرآة ؟ »[٣٧] . ومـن الواضــح ان ذلك ليس خـطأه . وقـال « وايلد » : « كـره القرن التـاســع عشر للواقعيـة هـو سخـط « كاليبان Caliban » [شخصية في عاصفة شكسبير] وهو يرى وجهه في مرآة »[٣٨] . ويدّعي مثل هؤلاء الأدباء « نوعاً من فائدة الاكليروس » الذي يجده « جورج اورول George Orwell (وهو يفكر في سلفادور دالي Salvador Dali) ، لايمكن الدفاع عنه لأنه يجعل الفنانين « يستثنون من القوانين الاخلاقية التي تلزم سواد الناس »[٣٩] . واعتراض « اورول » قد يطبق أيضاً على الدفاع

الموضوعي وهي أن عادات المؤلفين الأخلاقيين لايمكن استقراؤها من كتبهم .

قال « مارشال Martial » في مقطوعاته الساخرة البذيئة « أنا انظم داعراً ، ولكني أحيا محتشماً » فدفع الكاهن « روبرت هرك Robert Herrick » الى انهاء مجموعة كبيرة من قصائد في مدح الشراب والنساء والغناء بالاعتذار الآتي :

لقد وضع لخاتمة كتابه هذا البيت الأخير
كانت ربة شعره مرحة ، ولكن حياته كانت طاهرة[٤٠]

[والترجمة نظماً هي :

أنـهى قـصـائـده ببيت رائـع
قد كان خاتمة المطاف النادرهْ
شيـطانـه مـرحـاً يغني شعـره
وحيـاتـه كـانت حيـاة طاهـرهْ]

وليس الأسلوب ، لدى الموضوعيين ، هو الرجل . فقد رأى « تيوفيل غوتيه Theophil Gautier » أن من المضحك القول أن المرء سكير لأنه يصف الشراب ، وانه فاسق لأنه يكتب في الفسق ، كالادعاء بأن المرء فاضل لأنه كتب كتاباً في علم الاخلاق »[٤١] . ولايقنع هذا اولئك الذين يعتقدون ، مع « تولستوي » ، بأننا « نصاب بما نقرأ ، فنحن عرضة الى ان ننحرف ونفسد بالكتب ، كما سمّم « A Rebours » لـ « هيسمانز Huysmans » (1884) « دوريان غري Dorian Gray » لـ « وايلد »[٤٢] . ويدّعي الأخلاقيون أنفسهم ، بالاجماع ، المناعة الشخصية ، ولكنهم يعبّرون عن الاهتمام بالناس الذين هم أقل خبرة (زعماً بأنهم ذوو

قربى لفتى « بودسنــاب Podsnap » الخجول) الذين ، يـزعم أنهم لم يقـوموا ببنـاء العدد الضـروري من المضادّات ، ومن الواضح ان كل امرىءٍ ، غيرهم ، عرضة للتفســخ . والنتائـج المضحكة لمثل هذا القلق ، وهو مدون بتفصيل دقيق في سجلات « محـاكمات البـذاءة » التي عقدت في العقـد السابـع من هذا القرن[٤٣] ، تشير الى صعوبة محاولة وضع النقد الأدبي في أنظمة سلوك اخلاقي هي ذاتها خاضعة للتغيير . فلابد من تسويغ آخر ، فيما يبدو ، للأدب .

القيم المطلقة والأدب الكلاسي :

لقـد ورثنا من إنسـانييّ عصر النهضــة فكـرة أن الأدب الاغريقي والروماني يجسد مجموعة قيم تستحق البقاء لا للذكرى الجميلة لأثرها المنشط في الاوربيين الشماليين الذين لولاها لبقوا (كما يرى « ملتون » غوطاً وجوتلانديين[٤٤] [احـدى القبائـل الالمانية الثلاث التي غزت بريطانيا وأقامت فيها في القرن الخامس والسـادس بعد الميـلاد] ، بل لتـأثيـرهـا اللطيف المستمـر في الحضارة الغربية ، ووصف « رتشاردز » الفنون أنها « مستودع القيم ، عندنا[٤٥] » مقنع ، وإن كان صيغة غير موثقة لما يأمل أكثر القـراء أن يصدق عـلى الأدب خاصــة . وحـين جيء بـالأدب الانكليزي موضوعاً مـلائماً للدراســة في الجامعـات الانكليزيـة (مقابل شيء يختاره كل متعلم ، عفواً ، بغية إسعاف خفيف مما يتطلب جهداً قاسياً كالقانون او الأدب الكلاسي [القديم من ادب

الاغريق والرومان]) استقر في الذهن أنه يشتمل على مجموعة كاملة من نصوص تماثل في القيمة تلك التي للادبين القديمين ، أي مجموعة من أعمال معترف بها هي بلا نـزاع « كلاسي » الادب الانكليزي[٤٦] .

واحدى وظائف الكلاسي ان يكون معيارياً : يجعل وجودُهُ المقاييس تثبت وتستقر ، ويمكّن القراء المتقدمون (وقد أمطروا بكتب جديدة واخرى اكثر جدة) ان يفرقوا بين الغث والسمين ؛ وهـو مذكّـرٌ ثابت بقـراء متمردين مع نـزوع من اجل التـافـه والرخيص . ومنذ ان استجاب « سـونبرن Swinburne » لطلب مجلة « Pall Mall » عنوانات أحسن مئة كتاب[٤٧] ، أصبح لدينا عدد لايحصى من دليل المشترين ، يقع بـين طبعات مناسبة في منشـورات « Everyman's Library » وسلسلة روائـع العـالم World's Classics ، الى تسمية « سيريل كونالي Cyril Connally » لمئـة « كتاب رئيس » تنشيء « الحـركة الحـديثة » (نيـويورك 1966) . ولدينا ، أيضاً ، الوجه الآخر من مثل هذه المغامرات وهو : « خمسون عملاً في الأدب الانكليزي استطعنا الاستغناء عنها » (نيويورك 1968) لـ : «برجـد بروفي Brigid Brophy » و « ميخـائيل ليفي Michael Leavey » و « تشـارلس اوزبورن Charles Osborne » .

وتعدّ الجودة السمة الوحيدة المشتركة بين الكتب المختلفة التي تؤلف قانوننا ، قـانون الروائـع الأدبية [الكـلاسية] ، والذين يرجعون الى مثل هذه القوانين هم في العادة افضل في الحط من غير الروائع [غير الكلاسية] منهم في تعريف السمة الكلاسية

في الروائع [الكلاسية] . والمزعوم ، بعامة ، ان الكتب الكلاسية هي أعمال تثبت امام اختبار الزمن وتحقق رفعتها بالاجماع العام ، « فداونتي Dounty » و « غاوتي Gouty » و « شوبكيبر Shopkeeper » منتخبون باجماع عام هو حكم العصور ، في حين « بلايت Blight » و « ملديو Mildew » و « Smut » لايجدون ابداً حتى من يرشحهم[٤٨] . ويعني إجماع الـ Facit Legem ، في لغة المبدأ الشرعي القديم ، وفي النقد القضائي ، الاجماع العام [اجماع الناس] حكم ذلك المراوغ وان كان محترماً كثيراً ، القيّم على الفطرة السليمة : القارىء الاعتيادي . فالحكم الأخير في الأحكام الأدبية ، كما يقول « جونسون » يجب ان يكون دائماً « فطرة القرّاء السليمة الذين لم تفسدهم التعصبات الأدبية بعد كل تهذيب الحذق وحكم المعرفة الجازمة »[٤٩] . وليس من غاية ، حقاً ، باستشارة اجماع الناس في وقت واحد ، الاّ اذا صادف ان كان المرء مهتماً بالكتب الرائجة وطرز العصر الأدبية . ومايتصوره « جونسون » هو اجماع تاريخي مضاعف تجمّع على العصور يريحنا من المهمة الثقيلة ، مهمة عزل الرائع عن الزائف ، فالزمن ، بسبب ذلك ، لازم للعملية القضائية : ان الكتاب الجيد هو الكتاب الذي يبقى . وكتب « جونسون يقول : « ماكان معروفاً من زمن بعيد كان اكثر تبجيلاً » ومايكن أكثر تبجيلاً يكن مفهوماً أفضل فهم »[٥٠] .

وارتباط القيمة بالبقاء [او الدوام] واضح وضوحاً شديداً في العرف الأدبي ، وماهو في موضع اكثر وضوحاً من تلك التصورات « المخلّدة المألوفة في الشعر الغزلي منذ زمن « ثيوغنس

Theognis » الذي كان يستعمل تلك التصورات او الأخيلة بنحو ألفي عام قبل أن يكتب « شكسبير » البيتين :

مادام الناس يقدرون على التنفس او العيون على النظر

يبقى هذا ، وهذا يمنحك الحياة[٥١] .

وغنى « سبنسر Spencer » زواجه بقصيدة كانت تظل « ذكر خالدة لوقت قصير » ؛ وأعدّ إهداء 1590 الى « الملكة الجنية » طباعياً في هيأة إناء متقن الصنع ليبارك ذكرى « ايلزابث الأولى » حتى نهاية الزمان . وقُصد بمثل هذه الأعمال كما قال « جونسون في أعمال شكسبير ، ان تكون « للزمن كله »[٥٢] ، كُتبت في توقع تقدير باجماع عام لاينتهي أبداً . وقد ثبتت التوقع طباعة « غوتنبرغ Gutrenberg » ، وأسبغ ثبات الطباعة على ماقد كان لدى شعراء الرواية الشفوية أمثال « هومر » ألفاظاً مجنحة لايمكن لمسها ، وصيرت الموشحة The Sonnet « تذكار لحظة » وكانت « تحسب ، بسبب هذا ، (كما يلاحظ « فورستر E.M.Forster ») قاطرة الخلود »[٥٣] .

وبقدر مايكون البقاء مقبولاً بصفته محدداً سمة الأدب الأفضل المميزة ، فقد أغري « الأنبياء » ، الذين لايجدون التكريم في بلادهم ، بأن وجهوا أنفسهم لمخاطبة الأجيال القادمة ، متبعين رأي « ملتون » بأن « ذيوع الصيت ليس النبات الذي ينمو في التربة الهالكة »[٥٤] ، وعلى هذا ، يبدأ « بترارك » « رسائله المألوفة » بواحدة موجّهة الى الأجيال القادمة ، كما خاطب « اوفيد » « قراء المستقبل » في مؤلفه « Tristia »[٥٥] .

ويُزعم ، دائماً ، ان حكم الأجيال اللاحقة ، مؤيّد ، ومعصوم من

الخطأ ، وقد كتب « لاندور Landor » ، وماكان متوقعاً استحساناً شعبياً لسنين قضاها يدير حواراً مع الموتى : « سأتعشى متأخراً ، ولكن حجـرة الطعام ستكـون جيدة الاضـاءة ، والضيوف قلة منتخبة »[٥٦] .

ومن أجل هذا كله ، تترك نظرية اختبار الزمن كثيراً مما يُرغب فيه . وبصرف النظر عن الحقيقة القائلة إنها تحيل النقد الى فن تبشيري ، فعزاء لايجدي لاديب ان يقال له ان الأجيال اللاحقـة وحدهـا يمكنها ان تقـرر أكان عمله جيـداً ام رديئاً . والنظرية تتجنب لب معضلة القيمة التي تتظاهر بحلها ، فليس مايمنع « رائعة » من الغرق في حطام سفينة الزمن العظيمة ، من غير ان تترك تلك الرائعة أثراً . وفي تحقيق مخطوطة ، يكون البقاء أمراً موكولاً للمصادفة في أفضل الأحوال ، ولاارتباط له بالجدارة اكثر من ارتباط البقاء البايولوجي بالملاءمة . وكل مايمكن ان يقال في الناجين هو أنهم نجوا ، وفي الغالب ، بالمصـادفة كمقـطوعة « سافية Sapphic » [السافي وزن شعري نسبـة الى « سافـو Sappho ، شاعرة « لزبوس Lesbos وقد اتهمت بالسحاق ، 600 قبل الميلاد] وهي مؤلفة من بيتين بقيا من قصيدة زواج مفقودة ، وقد صادف أن لفتا انتباه جامع نماذج اوزان ، قديم :

بأي شيء أُحسن تشبيهك ، ايها العريس العزيز ؟
أشبهك بشاب أهيف قبل كل شيء[٥٧] .

وفي حـال الكتب المطبـوعة يحسب « روبـرت اسكـاربت Robert Escarpit » أن 80٪ تنسى خلال عام من النشر ، و 99٪

خلال عشرين عاماً ، ومن الواحد بالمئة ، نسبة مهمة تؤلف مايدعوه « الفريد اندرش Alfred Andersch » بالروماني المصنوع التافه مثل كتاب « المرأة في الابيض » (1860) و « بن هور Ben Hur » (1880)[٥٨] ولاينشيء هذان الكتابان شريعة الأدب « الجدي » وان كان الاجماع العام قد اختارهما ، وبقيا يقرآن (بخلاف الروائع الرفيعة) سواء انتقصهما النقاد ام تجاهلوهما .

وهما ، في هذا الشأن ، اكثر قوة من بعض « الكلاسيات » التي بقيت حية في صالات « العناية المركزة » من أقسام اللغة الانكليزية في جامعات .

ومعضلة الأجيال القادمة هي أننا لانعرف من سيكونون . ولم يقبل أحد حتى الآن ، تحدي « پوپ » الساخر « لتعيين السنة بتحديد دقيق / حين يبدأ شعراء بريطانيون التخليد »[٥٩] . أنحن أنفسنا ذرية غيرنا ؟ تقول العبارة التي ابتذلتها الالسنة : « في نهاية المطاف ، سيقضى لـ « س » بالتفوق على « ي » ، كما لو كان النقد كالمسيحية ، له « يوم قيامة » في نهاية الزمان . والحقيقة هي أن مامن تحليل نهائي . كتب « بوز Boas » في مقال مثير للجدل في رواج « موناليزا Monaliza » المستمر قائلاً : « " اعمال الفن " التي تصمد امام اختبار الزمن تغيّر طبائعها اذ تتغيّر الأزمان »[٦٠] وحيث يعجب « فازاري Vazari » باجادة بناء « ليوناردو Leonadro » لتقنيات « Trompe L'aeil » ، ويهتز « بيتر Pater » اعجاباً بتصوير امرأة غاوية ، ويرى « فرويد » كشفاً غير واعٍ لعقدة أوديب (لايرى

« دوتشامب Duchamp » ، مع ذلك ، غير « كليشهة » مرئية ، و « يستجيب ، بناءً على ذلك ، بوضع شاربي « الفارس الضاحك » على ابتسامة « الجيوكندة Gioconda » مأخوذين من «كليشهة» مرئية مشهورة كذلك) . ويعاني المؤلفون تحوّلات مماثلة . فتشوسر Chaucer » الذي نعجب به لايمكن تمييزه بصفته « فيلسوف القرن الخامس عشر العظيم النبيل » كما عند « كاكستون Caxton » ، او « وردة بلاغيي القرن السادس عشر » لـ « دنبار Dunbar » ؛ ولايشبه « سبنسر » الرومانسي لـ « لي هنت Leigh Hunt » (رسام مشاهد رائعة للفروسية) « ملتون شاعر الجد الحكيم مدروساً بمتعة ، او المصمم المجتهد ودارس معاني الأعداد المألوف لدى نقاد القرن العشرين »(٦١) .

ومهما نحاول فلن نقترب من المؤلفين اكثر من مفهومنا فيهم ، وليس لدينا سند للاعتقاد بأن النقاد ، فيما بعد ، سيفضلوننا في ذلك . كيف تبلغ روائع أدبنا تلك الرفعة ، ذلك امر غامض ، وسيطرتها ، حتى بعد بلوغها ، بعيدة من أن تكون دائمة ، فقد يشك في منزلتها كلما لفت كتاب جديد انتباهاً لفتاً كافياً لكي يلزم بتقويم للقديم ، وبهذا يخلق ظاهرة ارتجاعية وصفها اول مرة « ايليوت T.S.Eliot » وسمّاها « كبلر Kubler » « تأثيرايليوت »(٦٢) ، « الروائع التي بين أيدينا تؤلف نظاماً مثالياً في ذواتها ، يجري تعديلاً فيه ظهور الجديد من أعمال الفن بين تلك الروائع ، فالنظام القائم كامل قبل ان يصل النتاج الجديد ، ولكي يدوم النظام بعد إضافة الجِدّة ، لابد ان يتبدّل النظام القائم كله ولو تبدلاً ضئيلاً ، فيعاد تعديل علائق كل نتاج فن ونسبه وقيمه

نحو الكل » .

والقائلون بالحكم المطلق الذين يطبقون ، على وجه الالزام ، مجموعة معايير منتزعة من مجموعة كتابات تعرف بكونها كلاسية ، لديهم مهمة أسهل مما لدى آخرين استجابتهم للجديد تستتبع التهذيب المنتظم للقوانين التي يحكمون بها على ذلك الجديد . ومالم يكن القائلون بالحكم المطلق راغبين في مناقضة قواعدهم ـ كما فعل « اديسون Addison » باعجابه بـ « Chevy Chase [المطاردة المزعجة] » او « جونسون » بـ « شكسبير » (« ثمة دائماً اغراء مفتوح من النقد الى الطبيعة ») ـ فقد ينتهون الى ان يكونوا ضيقي التفكير كسائح « ماكس بيربوم Max Beerbohm » « الذي يحمل معه شوكة رنانة من صنعه وينتقص النشاز »[٦٣] . ودعا « ماثيو ارنولد » شوكته الرنانة بـ « المحك » : احدى عشرة مقطوعة ، (3) من دانتي و (3) من هومر و (3) من ملتون و (2) من شكسبير ، مقدمة كلها أمثلة هي خلاصة العظمة في الأدب[٦٤] . انها تنشيء (كما كتب « ليفز Leavis ») « نفحة لتعبئة إدراكنا ، و « لتركيز » تجربتنا ذات العلاقة في نقطة حساسة ، ولتذكيرنا تذكيراً حياً ، بماذا يشبه الأفضل »[٦٥] . ومهما يكن من شيء ، فقد ظهرت ، بالفحص المتمعّن ، أنها أرنولدية ، على نحو عجيب ، في نغمتها ، نغمة التسليم السوداوية ، وليست قط المعايير الموضوعية كما أريد لها ان تكون . ومايظهر القائلون بالحكم المطلق من حياد حين تطبيق ماتدعى بالمعايير الكلاسية ، على وجه الالزام ، قلما يكون مقنعاً ، فمامن أحد يسعى الى ان ينجز حالة الذهن المضحكة شيئاً ما تلك

التي تحسب ضرورية في المراقب المثالي ، الحالة التي يكون فيها : « على علم تام ، وذا خيال حي ، غير منحاز ، وفي اطار ذهن هادىء ، وسوياً في نحو ما »[٦٦] ومع ذلك يستمر النقاد في إعادة ابتكار شبح « القارىء المثالي » الجويسي [نسبة الى جويس] « الذي يعاني من أرق مثالي » ، كقارىء « لوري نلسون Lowry Nelson » « الأمثل » و « قارىء » « ميشيل رفاتير Machael Riffaterre » « المفرط في تفوقه »[٦٧] ، ومن المعلوم ان فاحصاً حديثاً للمغالطة المعيارية استنتج ان « التقويم المطلق اي قياس نتاج فن مقابل معيار مقبول قبولاً عاماً ، ليس وظيفة سديدة من وظائف النقد »[٦٨] . فان كان هذا كذلك فبديلنا الوحيد هو هجر مذهب الحكم المطلق من أجل بعض صيغ النسبية .

ذاتية القيم ونسبيتها :

يعتقد « الفيثاغوريون » بان الجمال خاصية موضوعية نكتشفها في مجرى ملاحظتنا طبيعة الأشياء ، وبخلاف ذلك ، يعتقد السفسطائيون ومعهم « پروتاغوراس Protagoras » أن الانسان مقياس كل شيء ، فهم يرون ، بسبب ذلك ، الجمال تجربة ذاتية في الرائي[٦٩] . ولاحظ « داود هيوم David Hume » في 1757 أن « الجمال ليس خاصية في الأشياء نفسها ، بل هو لايوجد ، الاّ في الذهن الذي يتأمله »[٧٠] كذلك القيم الأدبية ، لاتكمن في الأعمال الأدبية ، ولكنها تسلّط عليها من قبل القراء[٧١] .

زد على ذلك أننا لانستطيع تحديد مقدار مثل هذه التجارب النوعية ، وهذا سبب كوننا نجد من الممتع ابتكار « آلات » خيالية للقيام بذلك بدقة ، كمقياس « كيتس » الذي يقيس به المتعة [مقياس المتعة Pleasure Thermometer][٧٢] وليس لدينا مايشبه « مقياس رختر Richter Scale » لكي يعيننا على قياس درجات تجربة القراءة الزلزالية Seismic . فلم يكن سبر الاجادة الأدبية الدقيق قط أكثر من امرٍ هو بديل غير دائم مغطّى بغطاء بمصطلحات ذات سمة علمية زائفة .

فان تكمن القيمة في عين الرائي (ومامن شيء حسن او رديء في حد ذاته ، ولكن التفكير يجعله كذا ، اوكذا) ، يصبح التقويم نشاطاً شخصياً . فكل أحكام القيمة ، لدى اولئك الذين يقومون بها ، نسبية ، فهي ، بهذا ، تعبير عن الذوق الشخصي ، لانزاع في الأذواق : De gustibus non est disputandum ، ومن المؤكد ، ليس مع الذي لاذوق له . ورؤية « القائلين بالتاريخانية Historicists » لهذا النقاش معالجة القيم كلها بصفتها نسبية حسب الحقبة والثقافة اللتين توجد فيهما ، وكذلك تخمين الانجاز الفردي بمقتضى نظم القيمة المعاصرة ، كما يفعل « هرد Hurd » في اصراره على وجوب الحكم على « سبنسر » بالمقاييس « الغوطية » لا « الاغريقية »[٧٣] . فالقائلون بمذهب نسبية النقد هم « تاريخانيون » حقاً ، وهم تحت طائلة المهاجمة لهذا السبب نفسه . فهم متهمون بتخريب الجهد النقدي بعرض ضعفهم بصفته قوة ، خاصة برعايتهم مذهباً ملفقاً من المذاهب كلها يستلزم حب أشياء مختلفة لأسباب مختلفة ، لا للسبب الحق .

كتب « وايلد » يقول : « المرء الذي يرى كلا جانبي مسألة هو امرؤ لايرى شيئاً أبداً . فدلال المزاد العلني وحده هو الذي يجب عليه ان يعجب بمدارس الفن كلها »[٧٤] . فان يشتمل بيت الخيال على كثير من « الشقق » فالقائلون بالحكم المطلق يتخيلونه اكثر شبهاً بـ « معبد الذوق » المنتخب لـ « سنت بيف Sainte — Beuve » من « متحف اندريه مالرو Andre Malraux الخيالي » الذي يسمح بأن يكون فيه كل شيء تمكن اعادة انتاجه[٧٥] .

ويتهم « النسبيون » ، أيضاً ، بأنهم ، ضمناً ، من ذوي الحكم المطلق بتوزيع حماساتهم على مجموعة منوّعة من أعمال لها منزلة عالية ، على وجه العموم . ويتهرب النسبيون ، دائماً ، من مسألة الشعر الرديء حقاً ، كما يشتكي « ولك Wellek » ، وهم يفعلون ذلك ، كما يقول « ومسات Wimsatt » « بتحركهم ، دائماً ، في منطقة من مناطق الفن العظيم ، ومايقارب الفن العظيم »[٧٦] . ولاريب ان موقف النسبيين لايخلو من تناقض .

فالقرار بالحكم على الأشياء بشروطها هو ، كما يلاحظ « جون باسمور John Passmore » قرار مطلق « وأكثر عسراً من ذلك محاولة التأكيد ، وكأن دلك حقيقة فلسفية سرمدية ، أن ليس ثمة حقيقة فلسفية سرمدية »[٧٧] .

فـ « الاقرار » بمذهب النسبية ، نظرياً ، عجيب كعمومية « بليك » القائلة : « تعميمك يعني أنك أبله »[٧٨] فبدلاً من تفنيد المسألة النظرية ، يشير النسبيون الى تاريخ منازل النقد المعروفة كما هي ممثلة في إعادة بناء دوران الذوق لـ « كليت

. « E.E.Kellett

يقول « كليت » و « امرؤ مثـل كاولي Cowley » يبـاغت العـالم : فيمـر جيـل ، ويسـأل « پـوپ » « من يقـرأ الآن « كـاولي » ؟ ويصبـح « پـوپ » نفسـه قمـة ne Plus Ultra العبقرية ، و « مقال في الانسان » قمة الرفيع ، وبعد موته بنصف قرن ، اذا بشاعريته موضع تساؤل . وقال « سكوت Scott » ، في 1821 ، في « كـين Cain » تأليف « بـايرون » : « انهـا تماثـل « ملتون » على صعيده » ؛ وفي 1860 لم يقف الناس لتأمل حكمٍ كهذا »(٧٩)

لأن « تنيسون » كان ، اذ ذاك ، الشاعر الأعظم ، الذي عُدّ قديم الطراز حين نشر « Kellett » ملاحظاته هذه (1928) ، وهو يقرأ الآن بتعاطف كثير فالشعراء الفكتوريون الكبار نأى بهم الزمن نأياً يكفي لاثارة الاهتمام التاريخي .

إن افتتاح مناطق جديدة من الدراسـة الأدبية ـ السـود والطبقـة العاملة والقـائلين بالمسـاواة النسويـة والكـومنـويلث وماشاكلهـا ـ أمدت النسبيـين بتأييـد أكثر يلفت الانتبـاه نحو معضلات تظهر حين يطبق الناس المعايير التي تعدّ ملائمة لطراز واحـد من الأدب عـلى الطرز الأخـرى . وعلمـاء وسـط اوربـا (« خمسـون عـامـاً من اوربـا افضـل من عصر من كـاثي Cathey ») اقل ظهوراً مما كانوا عليه ، ولم تعـد لديهم القوة لمواجهة ادب برز حديثاً بصلف كما فعل « سدني سمث Sydney Smith » حين سأل قراء « أدنبرة ريفيو » في 1820 بقوله : « من ، في أركان الأرض الأربعة ، يقرأ كتاباً أمريكياً ؟ »(٨٠) .

ومع ذلك ، يواجه معلمو الآداب الأكثر جدة ، التي تكتب بالانكليزية ، معضلات تقويم تتسم بالجد إن رفضوا « المقياس المزدوج » الذي يقدّر (مثلاً) ، « ارسولا بيثيل Ursula Bethel » ، وهو شاعر نيوزيلندي بارز ولكنه شاعر انكليزي ثانوي[٨١] . ولابد ان المجادلات فيما يتصل بأعمال قد انحدرت الى مجادلات في المعايير . فالمدافعون عن الآداب البديلة الأكثر جرأة يدعون الى موازين قيمةٍ جديدة . ويصرون على أن للكتابة الامريكية ـ الافريقية سمات لايمكن قياسها بمقاييس (W.A.S.P.) (الانكلوسكسون البيض ـ البروتستانت) ، ويقال ان ثمة تعصباً على كتابة القائلين بمساواة المرأة بالرجل بمعايير « تركز » ضمناً على الرجل ، تماماً ، كما يعيب ادب الطبقة العاملة ضمناً ميزان القيم الذي لدى الطبقة المتوسطة[٨٢] والعلاج المعتاد هو ابتكار « معايير » ذات علاقة تنبع من العمل نفسه ، بعدّ الامريكيين الافريقيين امريكيين ـ افريقيين لا أنهم غير انكلوسكسون بيض برتستانت ، كما ان النساء نساء ولسن « لارجالا » . فكل جماعة تقرر الكتب التي تريد ان تدعوها بالأدب ثم تتفق على طرق الحديث فيها .

ومن المدهش الدفاع عن رأي « جون اليس John M.Ellis » في ان النصوص ليست في أصلها ادبية ولكن « الجمهور يجعلها أدباً » وان « توكيد القيمة لايشير ، في المقام الأول ، الى سمات النصوص البنائية ، بل الى تأديتها بكونها نصوصاً أدبية »[٨٣] .

وأكثر المظاهر الشائعة اليوم ، لما تُسمّى بنظريات « الولع » من بين نظريات القيمة ، ارتباطاً بالموضوع ، تلك النظريات التي

يلجأ اليها النسبيون الذين يعترفون بأنهم لايبتكرون ، في حقيقة الأمر ، معايير جديدة كلما قرأوا كتاباً . ويعرف « بوس Boas » القيمة بأنها « رضا كل ولع »[٨٤] . وغالباً ماتكون قيم الولع الأصيلة غامضة لكرهنا مواجهة حقيقة أننا نحب أشياء اكثر من غيرها ، لأسباب أخرى لانريد الخوض فيها . فقد نجهل كثيراً مما يدور على الفن ، ولكنا ، في الأقل ، نعرف مانحب . فان يبدُ هذا مشبهاً جوهر النفعية ، فانه ، في الأقل ، نفعية « هنري جيمس » الذي رأى أن « ليس من شيءٍ .. يحل أبداً محل نمط الحسن القديم ، نمط « حب » عمل من أعمال الفن ، او عدم حبه : فأكثر النقد رقياً لايلغي ذلك الاختيار البدائي الاساس »[٨٥] .

ويبدو النقد فن إقناع الناس الآخرين بأن مايحبه المرء ومالايحبه يستحقان المضاهاة . ويحدث هذا بايجاد اسباب يرتبط بعضها ببعض ، يؤديها الرجوع الى نصوص مختارة بعناية . فتتحقق غاية الحكم بوسائل بلاغية . فأولئك الذين يحملون معهم بذور المستقبل ممن ندعوهم بالنقاد الكبار (درايدن ، وجونسون ، وكولرج ، وارنولد ، وايليوت) عرفوا ، دائماً ، مايحبون ، وقت الكتابة ، حتى إن كانوا ، أحياناً ، عاشوا زمناً كافياً ليعدّلوا او يتنصلوا من أذواق ايام شبابهم الغرّة . ولما كانوا بلاغيين مقتدرين فقد حاولوا ان يصوغوا قوانين شاملة من أذواقهم الشخصية . فان يكن ماحققوه مايزال يحتذى ، فلأنهم أرونا ان ثمة طرقاً مختلفة لأن يكون المرء مصيباً فيما يتصل بالكتب . أفعجيب ، وهم يواجهون بذاتية جازمة ، ذاتية اساليب نقدهم المختلفة ، أقول أفعجيب ان تفضل كثرة كاثرة من القراء

هذه الأيام مايشبع الحاجة من مذهب النسبية على الاستيعاب المقفل للحكم المطلق ؟

الأدباء نقادا :

يرى عرف جدير بالاحترام أن النقد يمكن الاستغناء عنه لأن أناساً غير مناسبين يمارسونه . ومما لاريب فيه ان المرء يستطيع ان يجمع كتاباً كاملاً من الشتم موجهاً نحو نقاد محترفين ، من « الناقد الخبيث » الايلزابثي الذي يهاجمه « صموئيل دانييل Samuel Daniel » الى وصف « تنيسون » لـ « تشرتون كولنز Churton Collins » بأنه « قملة على خصائل شعر الأدب »[٨٦] . وفي لب المسألة رأي « ارسطوطاليس » القائل إنك لاتستطيع ان تكون حاكماً عادلاً على شيء لاتستطيع انت نفسك ان تقوم به . وكتب « بن جونسون » يقول : « الحكم على الشعراء ليس الّا ملكة الشعراء ، وليس ملكة الشعراء جميعاً بل أفضلهم »[٨٧] .

والناقد متهم ، عادة ، بكونه ، في الأصل ، كاتباً مخفقاً يظهر حسده لفاضليه في تعليقات فظة على نتاجهم . يقول « شلي » لـ « بايرون » ان « الناقد المؤذي هو تلك الدرجة الثانية في ميزان المؤلفين الخائبين ، المطفّف »[٨٨] . ويتلقى النقاد غير المؤذين « التحليل » نفسه . فـ « ايليوت » هو الذي وصف نقد « رسكين Ruskin » و « بيتر Pater » بكونه « خلقاً شاحباً نضب منه ماء الحياة » و « رضا رغبة مبتدعة مكبوتة » ، فنقده في هذا الشأن ذو صلة بنقد « سنت ـ بيف Sainte — Beuve » الذي كان

« بلاريب .. أديباً خالقاً مخفقاً »[٨٩] . وحتى النقاد ، أحياناً ، يبقون على هذه الخرافة ، فقد كتب « جورج شتاينر George Steiner »[٩٠] يقول « حين يلتفت الناقد وراءه يرى ظل الخصي » ، وهو في قوله هذا غير مقنع جداً ، بقدر مايتعلق الأمر بما يعرض نقده من براعة فنية لابد أنّها ، على التحقيق ، تقنع أكثر شعرائنا وروائيينا المبتذلين بأن حياة تُقضى بعزف « ليپوريلو Leporello » لـ « دون جوان » آخر ليست تخلو ، تماماً ، من تعويض .

ومن الطبيعي ان يُرى النقد ، بوصفه نشاطاً طفيلياً ، أدنى من النتاج المبتدع : فقد قال « غري Gray » لـ « ميسون Mason » : « حتى الشعر الرديء حسن كأفضل الملاحظات التي قيلت فيه ، أو أفضل منها »[٩١] . ويعاب النقاد ، فوق هذا ، لمحاولتهم ان يضعوا القانون لأناس يرون ان من شأنهم أن يصنعوا مثل هذه القوانين ، ومن شأنهم ان يخالفوها ، فان يكن النقد حكماً (وهو مايصرّ عليه تاريخ تطور اللفظة [الانكليزية] ، فالمؤلفون ، اذن ، ينشئون المتهم [اي الشعر] في العلاقة القضائية ، ويشعرون انهم مؤهلون لأن يطلبوا ، مع « شلي » أن « هيأة المحلّفين التي تجلس للحكم على شاعر .. يجب ان تؤلف من نظرائه »[٩٢] . وينشد النقاد القضاة مرشداً من تلك السوابق التي يدعونها بالكلاسية [الروائع Classics] ، آملين ان يمنعوا تدنياً في المقاييس . اما بالنسبة الى الادباء الناشئين (الذين يستقبلون ، في العادة ، قضاءً خشناً من مثل هذا النظام) فالاعتماد على معايير مفروضة رؤية خلفية ترمي الى الأسوأ ،

لايمكن الاّ ان ينتهي بكارثة مصادمة مع الحاضر ؛ ويفضل
أدباء الواثقون بأنفسهم ان يعيشوا خارج القانون على أن
خاصموا مع من نصبوا أنفسهم حكاماً على الذوق ، كما فعل
فيلدنغ Fielding في كتابة « توم جونز Tom Jones » (1749) ،
نول : « ولما كنت في حقيقة الأمر ، مؤسس فرع جديد من
كتابة ، فأنا حر في أن أعمل ماأشاء من قوانين فيه » ، وبأسلوب
كثر ايحاءً يقول « وليم كارلوس وليمز William Carlos
William » : « سأكتب مايحلو لي متى يحلو لي ، كما
يحلو لي »[٩٣] .

ووجود حرب باردة بين الشعراء [ومعهم الكتاب] والنقاد
تقطعها ، بين الحين والحين ، معاداة معلنة ، ظاهرة عجيبة ،
وربما فريدة بالنسبة الى أمر النقد . ففي أغلب فروع المعرفة
الأخرى يفصل تمييز واضح بين الطلبة وموضوع دراستهم . فان
كن حقاً ، ان « المذهب الجمالي للفنان كعلم الطير للطير »[٩٤] ،
حق ، أيضاً ، أن الطير لاتصير أفضل علماء طير . قال
جونسون » لـ « بوزويل Boswell » : « قد تنتقص مأساة وان
لم تستطع كتابة مأساة واحدة . وقد توبخ نجاراً صنع لك
طاولة » رديئة ، وان لم تستطع صنع « طاولة » . فليست
مهنتك ان تصنع طاولة »[٩٥] . ولابد ان يشعر النقاد ، دائماً ،
انهم أحرار في القول ، كما قال « فرانسيس جفري Fransis
Jeffrey » في « النزهة The Excursion » لوردزورث (1814) ،
« هذا لايكفي أبداً »[٩٦] ومثل هذه الملاحظات لابد انها تبدو
للروائيين والشعراء سلبية الى حد يثير الغضب . قال « فورستر

E.M.Forster » : « انه ، غالباً ماوجد النقد خارج الصدد » لأنه لم يقل له قط ماذا يعمل بل مالايعمل حسب »[٩٧] . والنقد القضائي هو صقل مستمر لقول « عزرا باوند » : « نهي قليل للتصويريين » مع اتساع النطاق ليشمل الدراميين والروائيين[٩٨] . [التصويريون أصحاب مذهب التصوير الذين يدعون الى التخلص من الأوزان والتعبير بالصور الواضحة عن الشعور والفكر] . ويؤيد النقد القضائي ، وهو برم ، في الغالب اكثر منه مستحسناً ، الرأي الشائع القائل : انك إن تنقد شيئاً فمعناه أنك تجد فيه خطأً ، فاذا باستيعابه الذي يصعب ارضاؤه موضع سخرية أنيقة في تعريف « راندال جريل Randall Jarrell » رواية بأنها « سرد قصصي منثور مسهب شيئاً ما ، فيه شيء غير سديد »[٩٩] .

يقول « پوپ » : دع مثل هؤلاء يعلمون آخرين هم انفسهم يجيدون » : و « پوپ » كـ « جونسون » ، قبله ، يعتقد ان أفضل الشعراء والروائيين هم وحدهم يقدرون على نتاج نوع النقد القضائي الذي يستطيع الآخرون ان يفيدوا منه[١٠٠] . ومن سوء الطالع ان سجلّهم مخيب للآمال اكثر مما يتوقع منه ، ومما لاريب فيه انه لايسلم مما يصمه به الحقد المحترف من الضرب المعروض في « الامتياز المتوّج The Crowring Privilege » لـ « روبرت غريفز Robert Graves (لندن 1955) وهم في نقدهم لأعمالهم كثيراً مايكونون مؤثرين جداً ، كما تشهد بذلك دفاترهم وأوراق أعمالهم ، ولكن تعليقاتهم على زملائهم في الحرفة قلما اتسمت بحب الاستطلاع « النزيه » الذي أوصى « ماثيو ارنولد »

بـه[١٠١] فلم يجد « امـرسـون Emerson » قيمـة في هـاوثـورن Howthorne » او « پـو Poe » اكثر مما استطاع « ايليوت » او « عـزرا بـاونـد » أن يـجـدا في « إمـلي دكنـسـون Emily Dickinson »[١٠٢] وبينا « بايـرون » يرى أن « كيتس » أفسـد شعره « بتأنقه الأحمق في أسلوبه » ، اذا بـ « كيتس » يقول في « دون جوان » [من تأليف بايرون] انها « آخر قصيدة وامضة للورد بايرون »[١٠٣] ؛ وهلم جرا ، ومع ذلك يستمـر الناشـرون والطباعون باستئجار خدمات الشعراء والروائيين ليكتبوا مقالات نقدية في استعراض الكتب وجمع مختارات أدبية . ولكن كتاب « لورنس D.H.Lawrence » « دراسـات في الأدب الامـريـكي الكلاسي » (نيويـورك 1923) ، وهو مـايزال يعد الأفضل في ميدانه ، استثناءً بارزاً للقاعدة . فعلى العموم ، يميل النقد الذي يكتبه اديب [شاعر او روائي] ممارس الى ان يكون تسويغاً لما يقـوم به وقت الكتـابة ، انـه بيان (كمـا في عبارة « اودن ») لـ « مـايجب عليه ان يفعـل في المرة الآتيـة ومـايجب عليـه ان يجتنب »[١٠٤] فالنقد ، وهو عملي في تـوكيده ، يـرجح أن يكـون منصباً على الذات تماماً في طريقته الخاصة كعمل كل ناقد محترف مع فأس للتحطيم ، فحين جادل « ايليوت » عام (1920) في أن النقد الحقيقي الوحيد هو نقد الناقد الشاعر الذي « ينقد الشعر لكي يخلق الشعر » نمّ على اهتمامات قـادته الى أن ينتقص من « ملتون » في (1921) والى ان يعيده الى مقامه الأول في 1947 لسبب ذاتي هو أن « ملتون » ليس لديه مايقـدمه لـ « الأرض اليبـاب » الا اقـل كثيـراً ممـا يقـدمـه لـ « Little Gidding »

(1942)[١٠٥] . ولم يأخذ الباحثون والنقاد بنصيحة « ايليوت » دائماً ، وعدوا مقـالاته « نقـد حلقة حـرة »[١٠٦] . ومنهم امثال « بازل ولي Basil Willey » و « ليفز F.R.Leavis » من أورد تأييداً تاريخياً ونقدياً لنظريته التي تفيد بأنه حدث ، في القرن السابع عشر « فصل في الادراك » جعل نظم الشعر ، منذ ذلك الزمن ، شـديد العسر »[١٠٧] . وفي هـذه الأيام ، بعـد نقد متمعن لهـذه النظرية قام به « فرانك كـرمود Frank Kermode ، من المغـري الذهاب الى الطرف الآخر ، ومعالجة رأي « ايليوت » المشهور بأنه غير سديد الاّ في أمثلة محدودة في مجمـوعة أعمـال « ايليوت » الكاملة ـ وفهم ملاحظاته في فصل الادراك بكونهـا تعليقاً عـلى « همسات الخلود Wispers of Immortality » ، مثلاً ، او تناول « لحن في ليلة شـديدة الريـح » (1915) عـلى طريقـة « مقـال هاملت » (1919) في « المعادل الموضوعي » ، او عد مقال 1942 في « موسيقى الشعر » مـرشداً الى « الربـاعيات الاربـع Four Quartets » (1943)[١٠٨] .

ويصور تغير الحال الذي طرأ على نقد « ايليوت » بعض عوائق السماح لشاعر كبير أن يملي الشروط التي يدار بمقتضاها النقد . فما دفع « وردزورث » الى أن يقول في « غري Gray » العام 1800 ، يوضح كثيراً مصاعب « وردزورث » نفسه محاولة توكيد نفسه في المميزات الأوغسـطية [العهـد البريـطاني الكلاسي] المبتذلة فلم تكن لدى « وردزورث » فائدة ابتداعية من اسلوب « غري » فكان مضطراً الى نبذه[١٠٩] . ومهما يكن من شيء ، فليس من ريب في أن احدى السبل التي يظهر بها الأديب تفوقه هي بأن

يبدو أنه استهلك كل إمكانات النمط الذي يشتغل به ، ولم يعد ينتقص « غري » انه لم يترك شيئاً يقوم به « وردزورث » في ذلك النمط الخاص ، اكثر من أن « وردزورث » نفسه يستحق اللوم لأنه صيّر اسلوباً شعرياً كاملاً لكي يتجنبه ، في كل الأحوال ، « تينسون » و « براوننغ Browning » اللذان كان اسلوباهما الخاصان بهما يضعان عراقيل جديدة امام « ايليوت » و « باوند » الناشئين . وفي ملاحظة « هلين غاردنر Helen Gardner » كثير من الحق ، وهي قولها : ان « للناقد او الباحث وظيفة مختلفة عن وظيفة الفنان او المفكر المبدع » ، لأن « مهمته المتواضعة هي حماية الذين يفضلونه من فساد النمط السائد »[١١٠] ، وبالمقابل ، لابد ان يكون نقد الاديب الواثق من نفسه تهذيبياً . وبخلاف الناقد الذي قد يظن أن شيئاً قد انحرف عن الصواب ولكنه لايعرف مايعيده الى طريق الصواب ، يميل الناقد الشاعر الى ان يتساءل ماكان عساه يفعل بالمواد عينها . ونتيجة مكتسبات « پاوند » من « الأرض اليباب » صنع قصيدة من نسخة « ايليوت » الأصلية ، اكثر باوندية ، بتعميق المقارنة التي كان « باوند » يجريها ، قبل ذلك ، في الأناشيد[١١١] وتأثير استعراض « Middemarch » لـ « جورج ايليوت » (2 — 1871) هو تمكين « هنري جيمس » من اكتشاف رواية جيمسية جهيضة فيها . ورأى « جيمس أن « دوروثيا Dorothea » كانت ، في مجملها ، بطلة أسمى من ان تذهب ضياعاً » .

« هي ذات شأن اكبر من الفعل الذي هي فيه المركز

الأسمى . فهي تتزوج ، بحماسة ، رجلاً تتصوره مفكراً عظيماً (كازوبون Casaubon) ؛ فاذا به ليس الاّ متحذلقاً مجدباً . فهنا ، حقاً ، خيبة لها كثير من جلال المأساة ؛ ولكن الموقف يبدو لنا لايتمدد ليبلغ طاقتــه الكاملة[١١٢] » وراح « جيمس » وكـأنه يصلح هذا النقص ، راح يكتب « صورة سيدة » (1881) وفيها البطلة « ايزابيــل ارتشر Isabel Archer » تتزوج ، بحمـاسة ، رجلاً تتصوره تجسيداً للثقافة الأوربية « غلبرت أوزموند Gilbert Osmond » ، فاذا به محب للفنون مجدب . ويتدبر « جيمس » أمر مأساة موقف « ايزابيل » ليجعله يتوسع الى طاقته الكاملة . وكان « جيمس » ، كما تكشف افتتاحيات رواياته ، حسناً جداً في الروايات الجيمسية ، ولكن أقل اعتماداً على روايات آخرين ، مما يجعل من غير الحكمة ان تؤخذ آراؤه مثلاً يحتذى به الى الحد الذي اضطلع به « پيـرسي لوبوك Percy Lubbock » في حـرفة الرواية المتخيلة (لندن 1921) . وكان « جيمس » وهو يـدور حول ذاته ، في عبقريته قد حيّرته روايات مبنية على فذلكات من عنــده ، امثــال فــذلكــات « ويـلز H.G. Wells » و « لورنس D.H.Lawrence ».

فقد أقنعت « جيمس » قراءة « الأبناء والعشاق Sons and Lovers » (1913) ـ « ذلك الكتاب العسير الفهم عسراً ممرضاً ، وغير الأخلاقي » ، كما كان « ايليوت T.S.Eliot » يدعـوه ـ أن « لورنس » متعلق « بالمؤخرة المتربـة » مؤخـرة « هيو والپـول Hugh Walpole » و « غـلبـرت كـنــان Gilbert Cannan » و « كامپـتون ماكنزي Campton Mackenzie » ؛ وظن ظناً سيئاً

بـ « قوس قزح The Rainbow » (1915) ، وان كان كذلك ، كما يمكن التنبؤ به استناداً الى « لورنس » الذي تجنب ، عامداً ، ذلك « التصميم التقليدي الماهر » الذي كان « جيمس » منحازاً اليه[١١٣] . هيىء لصاً ليقبض على لص ، كما يقولون ؛ ولكن ان تطلب الى أديب ليحكم على آخر معناه مضاعفة المتغيرات من غير ضمان بتحسين التقدير .

ومن العوائق القوية لنمو « علم قيمة » ادبي هو ارتياب واسع النطاق في أن ثمة أشياء لها علاقة بالكتب أفضل كثيراً من تقويمها . فالنقاد المقوّمون يتهمون ، وهم يرتمون في مهنة بائعي الشهرة ، بالهبوط بالأدب الى منزلة بضاعة « بورصة » :

امثال « جويس » مستقرون وليس ثمة من شيء جديد .

وأمثال « ايليوت » رفعوا الأسعار وحدةً أو وحدتين .

وأمثال « هوبكنز » نشيطون والفضل يعود الى دفعات جديدة .

وثمة إضعاف اشد في امثال « پراوست »[١١٤] .

ويشكو « اندريه مالرو » من « ممارسة وضع اعمال فن بعضها بازاء بعض هي نقيض لحالة الارتخاء التي هي وحدها تجعل التأمل ممكناً »[١١٥] ، والتقويم مخفّضاً . يسأل « جون كيج John Cage » قائلاً : « ألا ترى أنك متى تحصل على حكم قيمة فهذا كل مالديك ؟ فأحكام القيمة تحطم عملنا الخاص الذي هو حب الاستطلاع والادراك »[١١٦] . والبديل الذي يتصوره « نورثروب فراي Northrop Frye » في مؤلفه « تشريح النقد » (برنستون ، 1957) هو تناول عام للأدب نتمكن به من ان نضم

معاً كتباً يشبه بعضها بعضاً ، من غير ان ننغمس في النشاط المخرب ، نشاط نصب اجراءات حذف ، قبل أوانها ، بها الجيد يكسفه الأكبر والأكبر يكسفه العظيم ، او من غير محاولة فرز نوادّ تتصل بالمصطلحات الفنية كقولك : رواية عظيمة مثل رواية « مأساة امريكية » لـ « تيودور درايزر Theodor Dreiser » (1925) مكتوبة باسلوب رديء أفضل من رواية ثانوية مكتوبة بأسلوب حسن مثل « واحد طار فوق عش الوقواق » لـ « كين كيسي Ken Kesey » (1962) . وأصناف « فراي » شعرية ـ اسطورية ، ومنهجه كله هو الابتداعي الثانوي ، ولكنه رسم ، في تفصيل ، نظرية « وضع القيمة » الشاملة الوحيدة لتنافس الأنماط المتسلسلة الأكثر قدماً ذات السمعة السيئة جداً هذه الأيام . وكان « فراي » اكثر نجاحاً من كل « منظّر » أدبي آخر في اقناعنا بأن العمل النقدي الأهم ليس التقويم بل التعرف [اي الادراك او التمييز] .

انتهى

1. Abraham Cowley, 'The muse [1668]', *Poems*, ed. A. R. Waller (Cambridge, 1905), p. 185.
2. The Earl of Shaftesbury, *Characteristics of men, manners, opinions, times* [1711] (3 vols., Birmingham, 1773), vol. [illegible], p. [illegible].
3. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Reflections on poetry* [*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, 1735], trans. K. Aschenbrenner & William B. Holther (Berkeley, 1954), para. 51–53.
4. Thomas G. Pavel, '"Possible worlds" in literary semantics', *JAAC*, 34 (1975–76), 165–76.

NOTES TO PP. 2–8

5. H. Winston Rhodes, 'The moral climate of Sargeson's stories', *Landfall*, 9 (1955), 25–41; Rosette C. Lamont, 'The topography of Ionescoland', *Modern occasions*, 1 (1971), 536–46.
6. J. R. R. Tolkien, 'On fairy-stories', in *Essays presented to Charles Williams*, ed. C. S. Lewis (New York, 1947), p. 70.
7. J. Middleton Murry, *Countries of the mind* (London, 1931).
8. Wallace Stevens, *The necessary angel* (London, 1960), pp. 57–58; John Press, *The chequer'd shade* (London, 1958), ch. 7; Andrei Voznesensky, *Antiworlds*, ed. Patricia Blake & Max Hayward (London, 1967), p. 40.
9. P. N. Furbank, *Reflections on the word 'image'* (London, 1970), pp. 113–24.
10. E. M. Forster, *Aspects of the novel* [1927] (London, 1949), p. 12.
11. Dorothy Walsh, *Literature and knowledge* (Middletown, Conn., 1969), p. 57.
12. Heinrich Wölfflin, *The sense of form in art*, trans. Alice Muehsam & Norma A. Shatan (New York, 1958).
13. Letter dated 5 August 1844, *The correspondence of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson 1834–72*, ed. Charles Eliot Norton (2 vols., London, 1883), vol. 2, p. 66.
14. Edward W. Said, *Beginnings* (New York, 1975), p. 81.
15. Terry Eagleton, 'Marxist literary criticism', in *Contemporary approaches to English studies*, ed. Hilda Schiff (London, 1977), p. 96.
16. James Joyce, *Finnegans wake* (London, 1939), p. 118.
17. Henry Adams, *The education of Henry Adams* [1918], intro. D. W. Brogan (Boston, 1961), p. 451.
18. George Boas, *The heaven of invention* (Baltimore, 1962), p. 281.
19. 'To...Sir Robert Howard, on his excellent poems [1660]', *The poems of John Dryden*, ed. James Kinsley (4 vols., Oxford, 1958), vol. 1, p. 13.

20. Anton Ehrenzweig, *The hidden order of art* (London, 1967).
21. Max Wertheimer, 'Über Gestalttheorie [1924]', trans. in *History of psychology*, ed. William S. Sahakian (Itasca, Ill., 1968), p. 417.
22. Hermann Rorschach, *Psychodiagnostik* [1921], trans. in *History of psychology*, ed. Sahakian, p. 350.
23. Monroe C. Beardsley, 'Order and disorder in art', in *The concept of order*, ed. Paul G. Kuntz (Seattle & London, 1968), p. 194.
24. 'Song [from *The silent woman*, 1609]', *Poems of Ben Jonson*, ed. George Burke Johnston (London, 1954), p. 272; 'Delight in disorder [1648]', *The poetical works of Robert Herrick*, ed. L. C. Martin (Oxford, 1956), p. 28.
25. Jonathan Culler, *Flaubert* (London, 1974).
26. Rudolf Arnheim, 'Information theory and the arts', *JAAC*, 17 (1958–59), 501.
27. Rudolf Arnheim, *Entropy and art* (Berkeley, 1971), p. 13.

28. Louis T. Milic, 'Information theory and the style of *Tristram Shandy*', in *The winged skull*, ed. Arthur H. Cash & John M. Stedmond (London, 1971), pp. 237–46.
29. 'The man with the blue guitar [1937]', *The collected poems of Wallace Stevens* (London, 1945), p. 165.
30. Hugh Kenner, *Flaubert, Joyce and Beckett* (London, 1964), p. 53.
31. Anthony Trollope, *An autobiography* [1883], intro. Charles Morg.. (London, 1946), p. 144; 'My first book – *Treasure island* [1894]', *The works of Robert Louis Stevenson*, intro. Andrew Lang (25 vols., London, 1911–12), vol. 16, p. 339.
32. W. B. Stanford & J. V. Luce, *The quest for Ulysses* (London, 1974), p. 118.
33. John D. Boyd, *The function of mimesis and its decline* (Cambridge, Mass., 1968); Ernst Robert Curtius, 'The ape as metaphor', *European literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard R. Trask (New York, 1953), pp. 538–40.
34. Shakespeare, *Hamlet*, III ii 26; Stendhal, *Le rouge et le noir* [1830], ed. Henri Martineau (Paris, 1960), p. 76.
35. Victor Erlich, 'Limits of the biographical approach', *CL*, 6 (1954), 137.
36. Marianne Moore, 'Poetry [1921]', *Collected poems* (New York, 1951), p. 41.

37. W. H. Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* (2 vols., London, 1905), vol. 1, p. 150; Charles Baudelaire, 'Éloge du maquillage [1863]', *Oeuvres complètes*, ed. Y.-G. Le Dantec & Claude Pichois (Paris, 1961), p. 1185.
38. Sir Philip Sidney, *An apologie for poetry*, ed. Geoffrey Shepherd (London, 1965), p. 100; John M. Steadman, *The lamb and the elephant* (San Marino, 1974).
39. *The grounds of criticism in poetry* [1704], *The critical works of John Dennis*, ed. Edward Niles Hooker (2 vols., Baltimore, 1939–43), vol. 1, p. 336.
40. Baudelaire, 'Salon de 1859', *Oeuvres complètes*, ed. Dantec & Pichois, pp. 1037–38.
41. 'Annotations to "Poems" by William Wordsworth [1826]', *The complete writings of William Blake*, ed. Geoffrey Keynes (London, 1957), p. 783; 'A descriptive catalogue [1810]', *ib.*, p. 600.
42. 'The poetic principle [1850]', *The works of Edgar Allan Poe*, ed. John H. Ingram (4 vols., 1899), vol. 3, p. 202.
43. Vladimir Nabokov, *Pale fire* (London, 1962), p. 130.
44. M. H. Abrams, 'What's the use of theorising about the arts?' in *In search of literary theory*, ed. Morton W. Bloomfield (Ithaca & London, 1972), pp. 44–45.
45. René Wellek, *A history of modern criticism: 1750–1950* (5 vols., New Haven & London, 1955–), vol. 1, pp. 229–30.

NOTES TO PP. 12–15

46. Jerome Stolnitz, 'On the origins of "aesthetic disinterestedness"', *JAAC*, 20 (1961–62), 131–43.
47. A. C. Bradley, *Oxford lectures on poetry* (London, 1909), p. 5.
48. Virginia Woolf, 'Mr Bennett and Mrs Brown [1924]', *Collected essays* (4 vols., London, 1966–67), vol. 1, pp. 326–27.
49. 'La Mélinite: *Moulin Rouge* [1895]', *Poems by Arthur Symons* (2 vols., London, 1921), vol. 1, pp. 99–100; G. Ingli James, 'The autonomy of the work of art: modern criticism and the Christian tradition', *SR*, 70 (1962), 313.
50. Stéphane Mallarmé, 'Quant au livre [1895]', *Oeuvres complètes*, ed. Henri Mondor & G. Jean-Aubry (Paris, 1945), p. 378.
51. A. C. Howell, '*Res et verba*: words and things', *ELH*, 13 (1946), 131–42.
52. Letter dated 22 September 1800, *Collected letters of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Earl Leslie Griggs (6 vols., Oxford, 1956–71), vol. 1, p. 626.
53. 'An ordinary evening in New Haven [1950]', *The collected poems of Wallace Stevens*, p. 473.

54. Conversation dated 3 July 1833, *The table talk and omniana of Samuel Taylor Coleridge*, ed. T. Ashe (London, 1884), p. 238.
55. Ford Madox Ford, *Joseph Conrad* (London, 1924), p. 186.
56. 'Introduction', *The principles of human knowledge* [1710], *The works of George Berkeley*, ed. A. A. Luce & T. E. Jessop (9 vols, London, 1948–57), vol. 2, p. 40.
57. Samuel Johnson, 'Cowley', *Lives of the English poets* [1779–81], intro. L. Archer-Hind, Everyman's Library (2 vols., London, n.d.), vol. 1, p. 39.
58. 'Preface to *Troilus and Cressida* [1679]', *Essays of John Dryden*, ed. W. P. Ker (2 vols., Oxford, 1900), vol. 1, p. 204.
59. 'Style, iv [1841]', *The collected writings of Thomas De Quincey*, ed. David Masson (14 vols., London, 1896–97), vol. 10, pp. 229–30.
60. 'Essay upon epitaphs [no. iii, 1812]', *The prose works of William Wordsworth*, ed. W. J. B. Owen & June Worthington Smyser (3 vols., Oxford, 1974), vol. 2, p. 84; *The prelude*, III 515–16.
61. Ovid, *Metamorphoses*, x 86–144; Gerald L. Bruns, *Modern poetry and the idea of language* (London, 1974).
62. 'The song of the happy shepherd [1885]', *The collected poems of W. B. Yeats*, 2nd edn (London, 1950), p. 7.
63. Richard Poirier, *A world elsewhere* (New York, 1966); cf. Tony Tanner, *City of words* (London, 1971).

Notes to chapter 2

1. M. H. Abrams, *The mirror and the lamp* (New York, 1953); G. N. G. Orsini, *Organic unity in ancient and later poetics* (Carbondale, 1975).
2. Rudolf Wittkower, 'The changing concept of proportion', *Daedalus* (Winter 1960), 199–215.
3. George E. Duckworth, *Structural patterns and proportions in Vergil's 'Aeneid'* (Ann Arbor, 1962), p. 13.
4. Guy Le Grelle, 'Le premier livre des *Georgiques*, poème pythagoricien', *Les études classiques*, 17 (1949), 139–235.
5. Matthew Arnold, 'On the study of Celtic literature [1866]', *Lectures and essays in criticism*, ed. R. H. Super (Ann Arbor, 1962), p. 345.
6. Colin Robert Chase, 'Panel structure in Old English poetry', *Dissertation abstracts international*, 32 (1972), 6965; Bernard F. Huppé, *The web of words* (Albany, 1970), p. xvi; Eugène Vinaver, 'The poetry of interlace', *The rise of romance* (Oxford, 1971), pp. 68–98.

7. *The poems of John Milton*, ed. John Carey & Alastair Fowler (London, 1968), p. 445; Christopher Butler, *Number symbolism* (London, 1970); R. G. Peterson, 'Critical calculations: measure and symmetry in literature', *PMLA*, 91 (1976), 367–75.
8. Douglas Bush, *Engaged and disengaged* (Cambridge, Mass., 1966), p. 65; *The poems of John Milton*, ed. Carey & Fowler, p. 441.
9. Joseph Frank, 'Spatial form in modern literature', in *The widening gyre* (New Brunswick, 1963), pp. 3–62; 'Spatial form: an answer to critics', *Critical inquiry*, 4 (1977–78), 231–52.
10. Berjouhi Bowler, *The word as image* (London, 1970); Thomas Hobbes, 'Answer to Davenant's preface to *Gondibert* [1650]', in *Critical essays of the seventeenth century*, ed. Joel L. Spingarn (3 vols., Oxford, 1908–09), vol. 2, p. 57.
11. G. Wilson Knight, *The wheel of fire* [1930] (London, 1949), pp. 14–15; Barbara Herrnstein Smith, *Poetic closure* (Chicago, 1968), p. 36.
12. 'Shakespeare's judgement equal to his genius [1813]', *Coleridge's literary criticism*, intro. J. W. Mackail (London, 1908), p. 186.
13. 'Prolegomena [1912]', *Literary essays of Ezra Pound*, ed. T. S. Eliot (London, 1954), p. 9.
14. Edmond Duranty, '[Review of] *Madame Bovary* [1857]', in *Documents of modern literary realism*, ed. George T. Becker (Princeton, 1963), p. 98.
15. M. H. Abrams, 'Archetypal analogies in the language of criticism', *UTQ*, 18 (1948–49), 321.
16. W. K. Wimsatt, 'Organic form: some questions about a metaphor', in *Organic form*, ed. G. S. Rousseau (London, 1972), p. 70.

17. S. T. Coleridge, *Biographia literaria* [1817], ed. J. Shawcross (2 vols., London, 1907), vol. 2, p. 56; 'Hints towards the formation of a more comprehensive theory of life [1848]', quoted in Owen Barfield, *What Coleridge thought* (Middletown, Conn., 1971), p. 50; James Benziger, 'Organic unity: Leibniz to Coleridge', PMLA, 66 (March 1951), 24–48.
18. Peter Salm, *Drei Richtungen der Literaturwissenschaft* (Tübingen, 1970), p. 47.
19. Ezra Pound, *Guide to kulchur* (London, 1938), p. 152.
20. Letter dated 5 June 1914, *The letters of D. H. Lawrence*, ed. Aldous Huxley (London, 1932), p. 199.
21. Dionysius, *De compositione verborum*, 20, in *Ancient literary criticism*, ed. D. A. Russell & M. Winterbottom (Oxford, 1972), pp. 335–37.
22. F. R. Leavis, *Revaluation* (London, 1936), pp. 55, 263–64.

23. John Donne, 'Satire iii', *The satires, epigrams and verse letters*, ed. W. Milgate (Oxford, 1967), p. 13.
24. William T. Moynihan, 'The auditory correlative', *JAAC*, 17 (1958–59), 93–102; 'An essay on criticism [1711]', *The poems of Alexander Pope*, ed. John Butt (London, 1963), p. 155.
25. Samuel Johnson, *Rambler*, no. 94 (9 February 1751), *The rambler*, ed. W. J. Bate & Albrecht B. Strauss (3 vols., New Haven & London, 1969), vol. 2, p. 139.
26. Johnson, *Idler*, no. 60 (9 June 1759), *'The idler' and 'The adventurer'*, ed. W. J. Bate, *et al.* (New Haven & London, 1963), p. 189.
27. Yvor Winters, *In defence of reason* (Denver, 1947), p. 41.
28. Antonio Minturno, *L'arte poetica* [1564], in *Literary criticism: Plato to Dryden*, ed. Allan H. Gilbert (New York, 1940), p. 278; Richard [illegible]urd, *Letters on chivalry and romance* (London, 1762), pp. 65–66.
29. *Encounters*, ed. John Dixon Hunt (London, 1971), plate 30.
30. William Holtz, 'Typography, *Tristram Shandy*, the aposiopesis, etc.', in *The winged skull*, ed. Cash & Stedmond, pp. 247–57.
31. Coleridge, *Biographia literaria*, ed. Shawcross, vol. 2, p. 36.
32. Robert Martin Adams, *Strains of discord* (Ithaca, 1958), pp. 13, 202.
33. Quoted in G. Jean-Aubry, *Joseph Conrad: life and letters* (2 vols., New York, 1927), vol. 2, p. 68.
34. D. H. Lawrence, 'Introduction to *New poems* [1920]', *Selected literary criticism*, ed. Anthony Beal (London, 1955), p. 85; *Sons and lovers* [1913], intro. Anthony Beal (London, 1963), p. 152.
35. Letter dated 5 June 1914, *The letters of D. H. Lawrence*, ed. Huxley, p. 198.
36. Lawrence, 'Introduction to *New poems* [1920]', *Selected literary criticism*, ed. Beal, pp. 85, 87.
37. Jon Stallworthy, *Between the lines* (Oxford, 1963).
38. Adams, *Strains of discord*, pp. 13–14; D. F. Rauber, 'The fragment as Romantic form', *Modern language quarterly*, 30 (1968), 212–21.

39. Paul Valéry, 'Concerning "Le cimetière marin" [1933]', *The art of poetry*, trans. Denise Folliot, intro. T. S. Eliot (London, 1958), pp. 140–41.
40. Jane Austen's unfinished novel, *The Watsons*, was begun in 1803 [illegible] posthumously in 1871. It was 'conclu[illegible] [illegible] Oulton (London, 1923) before being 'completed in accordance with her intentions by Edith (her great grand-niece) and Francis Brown' (London, 1928); and it has since been 'continued and

completed' by John Coates (New York, 1958) and by 'Another' (London, 1977).

41. Max Beerbohm, 'Quia imperfectum [1918]', *The incomparable Max*, intro. S. C. Roberts (London, 1962), p. 259; Albert R. Corns & Archibald Sparke, *A bibliography of unfinished books in the English language* (New York, 1969).
42. Kathleen Freeman, *The pre-Socratic philosophers*, 2nd edn (2 vols., Oxford, 1949), vol. 2, pp. 113–14.
43. Samuel Johnson, *The history of Rasselas* [1759], ed. Geoffrey Tillotson & Brian Jenkins (London, 1971), p. 21; Helmut Hungerland, 'Consistency as a criterion in art criticism', *JAAC*, 7 (1948–49), 93–112.
44. André Gide, *The counterfeiters* [1925], trans. Dorothy Bussy (New York, 1927), p. 311.
45. Walt Whitman, 'Song of myself', *Leaves of grass* [1855], ed. Harold W. Blodgett & Sculley Bradley (New York, 1965), p. 88.
46. R. W. Emerson, 'Self-reliance', *Essays* (Boston, 1941), p. 47; *The wit and humour of Oscar Wilde*, ed. Alvin Redman (New York, 1959), p. 207.
47. Sermon preached 1618, *The sermons of John Donne*, ed. George R. Potter & Evelyn M. Simpson (10 vols., Berkeley & Los Angeles, 1953–62), vol. 2, p. 50; Coleridge, *Biographia literaria*, ed. Shawcross, vol. 1, p. 15; Monroe C. Beardsley, 'The concept of economy in art', *JAAC*, 14 (1955–56), 370–75.
48. Virginia Woolf, *A writer's diary*, ed. Leonard Woolf (London, 1953), p. 139.
49. Henry James, 'Preface [1907] to *The tragic muse*', *The art of the novel*, intro. Richard P. Blackmur (New York & London, 1934), p. 84; letter dated 19 May 1912, *Selected letters of Henry James*, ed. Leon Edel (London, 1956), p. 202.
50. Forster, *Aspects of the novel*, p. 148.
51. Donald Barthelme, *Snow White* (New York, 1967), p. 106.
52. Catherine Lord, 'Organic unity reconsidered', *JAAC*, 22 (1963–64), 265.
53. Ruth Crosby, 'Oral delivery in the Middle Ages', *Speculum*, 11 (1936), 88–110; Bruce F. Kawin, *Telling it again and again* (Ithaca & London, 1972).

54. Trollope, *An autobiography*, intro. Morgan, p. 213.
55. Ford Madox Ford, *It was the nightingale* [1934], quoted in Miriam Allott (ed.), *Novelists on the novel* (London, 1959), p. 236.
56. 'Lecture ix: Sterne [1818]', *Coleridge's miscellaneous criticism*, ed. Thomas Middleton Raysor (Cambridge, Mass., 1936), p. 126.

1. Arnold, 'On the study of Celtic literature [1866]', *Lectures and essays in criticism*, ed. Super, p. 362.
2. *Troilus and Criseyde*, Proem to Bk III, *The works of Geoffrey Chaucer*, ed. F. N. Robinson, 2nd edn (London, 1966), p. 421.
3. 'Il penseroso [1631]', *Paradise lost*, III 380, *The poems of John Milton*, ed. Carey & Fowler, pp. 144, 583; 'The night [1650]', *The works of Henry Vaughan*, ed. L. C. Martin (London, 1957), p. 523.
4. A. S. Palmer, *The folk and their word-lore* (London & New York, 1904), pp. 163–65.
5. *The letter-book of Gabriel Harvey* [1573–80], ed. Edward John Long Scott [1884] (New York, 1965), p. 123; Samuel Purchas, *Purchas his pilgrimage* [1613], quoted in Palmer, *The folk and their word-lore*, p. 164.
6. 'The new obscurity in poetry [1889]', *Literary criticism of Oscar Wilde*, ed. Stanley Weintraub (Lincoln, Nebraska, 1968), p. 110.
7. T. S. Eliot, 'The Metaphysical poets [1921]', *Selected essays*, 3rd edn (London, 1951), p. 289.
8. *Gabriel Harvey's marginalia*, ed. G. C. Moore Smith (Stratford-upon-Avon, 1913), p. 161.
9. Millar MacLure, 'The learned poet', *George Chapman* (Toronto, 1966), ch. 2; Arnold Stein, 'Donne's obscurity and the Elizabethan tradition', *ELH*, 13 (1946), 98–118.
10. Scaliger quoted in H. B. Charlton, *Castelvetro's theory of poetry* (Manchester, 1913), pp. 77–78.
11. James Spedding, *An account of the life and times of Francis Bacon* (2 vols., Boston, 1880), vol. 1, p. 56; 'Preface to notes and observations on *The Empress of Morocco* [1674]', *The works of John Dryden*, ed. Sir Walter Scott, 2nd edn (18 vols., Edinburgh, 1821), vol. 15, p. 411.
12. Letter dated April 1797, *Collected letters of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Griggs, vol. 1, pp. 320–21.
13. 'Epistle to J. Lapraik . . . April 1st, 1785', *The poems and songs of Robert Burns*, ed. James Kinsley (3 vols., Oxford, 1968), vol. 1, p. 87.
14. Lycophron, 'Alexandra', *Callimachus, Lycophron, Aratus*, trans. A. W. & G. R. Mair (London & Cambridge, Mass., 1955), pp. 320–443; T. S. Eliot, 'Mr Eliot's Sunday morning service [1918]', *Collected poems 1909–1962* (London, 1963), pp. 57–58.

15. Coleridge, *Biographia literaria*, ed. Shawcross, vol. 1, p. 61.
16. Oliver Wendell Holmes, 'Aestivation', *Poems* (London, 1886), p. 289.
17. Allen Tate, 'Horatian epode to the Duchess of Malfi [1928]', *Poems 1020–1945* (London, 1947), p. 29.
[illegible] shorts', *New York quarterly*, 1 (1970), 14.
19. 'Nuns fret not at their convent's narrow room [1807]', *The poetical works of William Wordsworth*, ed. E. de Sélincourt & Helen Darbishire (4 vols., Oxford, 1940–47), vol. 3, p. 1.
20. O. B. Hardison, 'The rhetoric of Hitchcock's thrillers', in *The way it is*, ed. Douglas A. Hughes (New York, 1970), pp. 489–98.
21. H. J. Chaytor, *From script to print* (Cambridge, 1945), pp. 67–72.
22. André Gide, *Journal des faux-monnayeurs* (Paris, 1927), p. 53.
23. *Writers at work*, ed. Malcolm Cowley (New York, 1959), p. 134.
24. St Augustine, *De doctrina christiana*, Bk II, ch. 6, para. 8; Mark Pattison, *Milton* [1879] (London, 1909), p. 215.
25. Victor Shklovsky, 'Art as technique [1917]', in *Russian formalist criticism: four essays*, trans. Lee T. Lemon & Marion J. Reis (Lincoln, Nebraska, 1965), pp. 4, 12–13; R. H. Stacy, *Defamiliarisation in language and literature* (Syracuse, NY, 1977).
26. 'Poeta fit, non nascitur', *The complete works of Lewis Carroll*, intro. Alexander Woollcott (New York, 1936), p. 881; 'A vision', *The poems English and Latin of Lord Herbert of Cherbury*, ed. G. C. Moore Smith (Oxford, 1923), p. 24.
27. 'Timber, or discoveries [1640]', *Ben Jonson's literary criticism*, ed. James D. Redwine (Lincoln, Nebraska, 1970), p. 171.
28. *Ib.*, p. 173.
29. Percy Simpson, 'King James on Donne', *TLS*, no. 2073 (25 October 1941), 531.
30. Mayne quoted in Robert Lathrop Sharp, 'Some light on Metaphysical obscurity and roughness', *SP*, 31 (1934), 505.
31. Oscar Wilde, *Lady Windermere's fan* [1893] (London, 1913), p. 17.
32. Letter dated 23 January 1882, *Letters of Robert Browning*, ed. Thurman L. Hood (New Haven, 1933), p. 208.
33. Empson, 'Note on notes [1940]', quoted in Press, *The chequer'd shade*, p. 41.
34. Wallace Stevens, *Opus posthumous*, ed. Samuel French Morse (London, 1959), p. 171.
35. W. H. Auden, 'Squares and oblongs', in *Poets at work*, intro. Charles D. Abbott (New York, 1948), pp. 176–77.
36. Nerval quoted in Henri Peyre, *Writers and their critics* (Ithaca, 1944), p. 217.
37. Mallarmé, 'Sur l'évolution littéraire [1891]', *Oeuvres complètes*, ed. Mondor & Jean-Aubry, p. 869; Krishna Rayan, *Suggestion and statement in poetry* (London, 1972).

38. Letter dated 13 May 1878, *The letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, ed. Claude Colleer Abbott (London, 1935), p. 50.
39. P. B. Medawar, 'Science and literature', *Encounter*, 32 (January 1969), 19.
40. Letter darer *v Arnold 1848–1888*, ed. George W. Russell (2 vols., London & New York, 1901), vol. 1, pp. 289–90.
41. Michae. Polanyi, *The tacit dimension* (London, 1967), pp. 3–25; F. R. Leavis, *Nor shall my sword* (London, 1972), pp. 21–24.
42. D. P. Walker, 'Esoteric symbolism', in *Poetry and poetics from ancient Greece to the Renaissance*, ed. G. M. Kirkwood (Ithaca, 1975), p. 223.
43. Mallarmé, 'Hérésies artistiques: l'art pour tous [1862]', *Oeuvres complètes*, ed. Mondor & Jean-Aubry, pp. 257–60.
44. J. W. Saunders, 'The stigma of print', *EIC*, 1 (1951), 139–64.
45. Dylan Thomas, 'Letter to my aunt discussing the correct approach to modern poetry [1934]', *The poems*, ed. Daniel Jones (London, 1971), p. 84.
46. 'Proclamation', *transition*, nos 16–17 (June 1929), 13.
47. *Boccaccio on poetry*, trans. Charles G. Osgood (Princeton, 1930), p. 62; Matthew, 7:6.
48. Letter dated 23 August 1799, *The complete writings of William Blake*, ed. Keynes, p. 793; 'Advertisement' to 'Epipsychidion [1821]', *Shelley*, ed. A. S. B. Glover (London, 1951), p. 529.
49. Baldassare Castiglione, *The book of the courtier* [1528], trans. Sir Thomas Hoby [1561], intro. W. H. D. Rouse (London & New York, 1928), p. 51.
50. 'An essay of dramatic poesy [1668]', *Essays of John Dryden*, ed. Ker, vol. 1, p. 52.
51. Coleridge, *Biographia literaria*, ed. Shawcross, vol. 1, p. 15.
52. Julian Symons, 'Obscurity and Dylan Thomas', *Kenyon review*, 2 (1940), 61–70.
53. Calvin S. Brown, 'Difficulty and surface value', in *The disciplines of criticism*, ed. Peter Demetz *et al.* (New Haven & London, 1968), p. 54; G. Steiner, 'On difficulty', *JAAC*, 36 (1977–78), 263–76.
54. R. D. Havens, 'Simplicity, a changing concept', *JHI*, 14 (1953), 4.
55. Teilhard de Chardin, *The phenomenon of man* (London, 1959), p. 60; Arthur Koestler, *The roots of coincidence* (London, 1972), p. 60.
56. Bertrand Russell, 'Logical atomism', in *Logical positivism*, ed. A. J. Ayer (Glencoe, Illinois, 1959), p. 44.
57. Lawrence Richard Holmes, 'The mystery of "the simple" in poetry', *Mankato studies in English*, 3 (1968), 28.
58. C. S. Lewis, *Studies in words* (Cambridge, 1960), p. 170.
59. Richard F. Jones, 'The moral sense of simplicity', in *Studies in honour of Frederick W. Shipley* (St Louis, 1942), pp. 265–87.

60. George Orwell, *Nineteen eighty-four* [1949] (Harmondsworth, 1954), p. 45; Howard Fink, 'Newspeak: the epitome of parody techniques in "Nineteen eighty-four"', *Critical survey*, 5 (1970–72), 155–63.
61. David Hume, 'Of simplicity and refinement in writing [1742]', *Of the standard of taste*, ed. John W. Lenz (Indianapolis, 1965), p. 47.
62. Fanny Burney quoted in Chauncey Brewster Tinker, *Nature's simple plan* (Princeton, 1922), p. 82.
63. 'Elegy written in a country church yard [1751]', *The complete poems of Thomas Gray*, ed. H. W. Starr & J. R. Hendrickson (Oxford, 1966), p. 39; Robert Southey, *The lives and works of uneducated poets* [1831], ed. J. S. Childers (London, 1925).
64. Coleridge, *Biographia literaria*, ed. Shawcross, vol. 2, pp. 105–06.
65. Letter dated 20 April 1786, *The letters of Robert Burns*, ed. J. De Lancey Ferguson (2 vols., Oxford, 1931), vol. 1, p. 26.
66. Havens, 'Simplicity, a changing concept', p. 28.
67. 'Wordsworth and Kipling [1912]', *Collected essays papers &c of Robert Bridges* (London, 1933).
68. Pound quoted in Noel Stock, *The life of Ezra Pound* (London, 1970), p. 112.
69. *The poems and songs of Robert Burns*, ed. Kinsley, vol. 3, pp. 1454–55; *Robert Burns' commonplace book* (Edinburgh, 1872), p. 3.
70. 'An essay of dramatic poesy [1668]', *Essays of John Dryden*, ed. Ker, vol. 1, p. 92.
71. Mary Ellen Rickey, *Utmost art* (Lexington, 1966).
72. David Craig, *The real foundations* (London, 1973), p. 263.

Notes to chapter 4

1. Quoted in Neville Rogers, *Shelley at work*, 2nd edn (Oxford, 1967), p. 1.
2. Norman Fruman, *Coleridge, the damaged archangel* (New York, 1971), pp. 3–12; *The poems of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Ernest Hartley Coleridge (London, 1912), p. 296; Lilian Furst, 'Spontaneous', *Romanticism in perspective* (London, 1969), pp. 244–75.
3. John Ch. Simopoulous, 'The study of inspiration', *JP*, 45 (1948), 36–37; Rosamond E. M. Harding, *An anatomy of inspiration*, 3rd edn (London, 1967); Allott (ed.), *Novelists on the novel*, pp. 111–58.
4. *The first folio of Shakespeare* [1623], prepared by Charlton T. Hinman (London, 1968), p. 7; 'On Shakespeare [1630]', *The poems of John Milton*, ed. Carey & Fowler, p. 123.
5. 'An essay of dramatic poesy [1668]', *Essays of John Dryden*, ed. Ker, vol. 1, p. 52; Johnson, *Idler*, no. 77 (6 October 1759), '*The idler*' and '*The adventurer*', ed. Bate, p. 239.
6. 'Clio's protest [1771]', *The plays and poems of Richard Brinsley*

Sheridan, ed. R. Crompton Rhodes (3 vols., Oxford, 1928), vol. 3, p. 117.

7. Samuel Butler, 'A small poet [1667–69]', *Characters*, ed. Charles W. Daves (Cleveland & London, 1970), p. 83.
8. J. A. Sutherland, *Thackeray at work* (London, [illegible]).
9. 'An epistle to Robert Lloyd, Esq. [written 1754]', *The poet*[illegible] *of William Cowper*, ed. H. S. Milford (London, 1911), p. 267.
10. *Menaphon* [1589], *The life and complete works in prose and verse of Robert Greene*, ed. Alexander B. Grosart (15 vols., London, 1881–86), vol. 6, p. 11.
11. 'Adam's curse [1902]', *The collected poems of W. B. Yeats*, p. 88.
12. Rogers, *Shelley at work*, pp. 207, 209.
13. W. B. Yeats, *A vision* (London, 1937), p. 8.
14. Richard Aldington, *Life for life's sake* [1941] (London, 1968), p. 302; Graham Balfour, *The life of Robert Louis Stevenson*, 13th edn (London, 1913), p. 161.
15. *George Eliot's life*, ed. J. W. Cross (New York, 1884), p. 724.
16. Jerome Beaty, 'Visions and revisions: chapter lxxxi of *Middlemarch*', *PMLA*, 72 (1957), 662–79.
17. E. M. Forster, 'The raison d'être of criticism in the arts [1947]', *Two cheers for democracy* (London, 1951), p. 123.
18. Ernst Kris, *Psychoanalytic explorations in art* (London, 1953), pp. 292–94.
19. Auden, 'Squares and oblongs', in *Poets at work*, intro. Abbott, p. 174.
20. Stanley Burnshaw, *The seamless web* (London, 1970), pp. 177, 308.
21. Roland Barthes, 'To write: an intransitive verb?' in *The languages of criticism and the sciences of man*, ed. Richard Macksey & Eugenio Donato (Baltimore & London, 1970), pp. 134–45.
22. B. L. Skinner, 'On "having" a poem', *Saturday review* (15 July 1972), 35.
23. 'A defence of poetry [1821]', *Shelley*, ed. Glover, p. 1055.
24. 'On personality, grace and free will [1881]', *The sermons and devotional writings of Gerard Manley Hopkins*, ed. Christopher Devlin (London, 1959), p. 158.
25. Jeremiah, 23:9; Isaiah, 21:3; Abraham Anvi, 'Inspiration in Plato and the Hebrew prophets', *CL*, 20 (1968), 53–63.
26. R. A. Knox, *Enthusiasm* (Oxford, 1950), pp. 41–42.
27. Geoffrey Grigson, *The harp of Aeolus* (London, 1947), pp. 24–46.
28. 'A defence of poetry [1821]', *Shelley*, ed. Glover, p. 1024.
29. Mallarmé, 'Don du poème [1865]', *Oeuvres complètes*, ed. Mondor & Jean-Aubry, p. 40.
30. Monroe C. Beardsley, 'On the creation of art', *JAAC*, 23 (1964–65), 291.

31. Valéry, 'Concerning "Adonis" [1921]', *The art of poetry*, trans. Folliot, p. 18.
32. Siegfried Mandel, *Rainer Maria Rilke* (Carbondale & Edwardsville, 1965), p. 92.
33. Valéry, 'Reflections on art [1935]' *Aesthetics*, trans. Ralph Manheim, intro. Herbert Read (London, 1964), p. [illegible]
34. Allen Wade, *A bibliography of the writings of W. B. Yeats*, rev. Russell K. Alspach (London, 1968), p. 67; Yeats, *The cat and the moon* (Dublin, 1924), p. 37.
35. 'De finibus [1862]', *The Oxford Thackeray*, intro. George Saintsbury (17 vols., London, n.d.), vol. 17, p. 597.
36. George Kubler, *The shape of time* (New Haven, 1962), p. 49.
37. Sermon preached 26 April 1625, *The sermons of John Donne*, ed. Simpson & Potter, vol. 6, p. 281.
38. Henry More, *Enthusiasmus triumphatus* [1662], intro. M. V. DePorte (Los Angeles, 1966), p. xvii; Susie I. Tucker, *Enthusiasm* (Cambridge, 1972).
39. Jonathan Swift, *A tale of a tub* [1704], ed. Herbert Davis (Oxford, 1939), p. 95.
40. Ernest Jones, 'The Madonna's conception through the ear', *Essays in applied psychoanalysis* (2 vols., London, 1951), vol. 2, p. 292.
41. E. R. Dodds, *The Greeks and the irrational* (Berkeley, 1951), p. 8.
42. *Chapman's Homer*, ed. Allardyce Nicoll (2 vols., London, 1957), vol. 2, p. 6.
43. Roscommon, 'An essay on translated verse [1684]', in *Critical essays of the seventeenth century*, ed. Spingarn, vol. 2, p. 306.
44. Lily Bess Campbell, 'The Christian muse', *Huntington Library bulletin*, 8 (1935), 60–63; William Kerrigan, *The prophetic Milton* (Charlottesville, 1974).
45. Robert J. Clements, 'Iconography on the nature and inspiration of poetry in Renaissance emblem literature', *PMLA*, 70 (1955), 792; Mary Barnard, *The mythmakers* (Athens, Ohio, 1966), p. 20.
46. 'October', *The shepherd's calendar* [1579], *Spenser's minor poems*, ed. Ernest De Sélincourt (Oxford, 1960), p. 100.
47. François Rabelais, *Pantagruel*, prologue to Bk III [1552]; André Winandy, 'Rabelais' barrel', in *Intoxication and literature*, ed. Enid Rhodes Peschel (New Haven, 1974), pp. 8–25.
48. 'A descriptive catalogue [1809]', *The complete writings of William Blake*, ed. Keynes, pp. 565–66; Curtius, 'The muses', *European literature and the Latin Middle Ages*, trans. Trask, pp. 228–46.
49. Courtland D. Baker, 'Certain religious elements in the English doctrine of the inspired poet during the Renaissance', *ELH*, 6 (1939), 300–23.
50. *Life and letters of Harriet Beecher Stowe*, ed. Annie Fields (London, 1897), p. 377.

51. Allan Pritchard, 'George Wither: the poet as prophet', *SP*, 59 (1962), 211–30.
52. Letter dated 25 April 1803, *Complete writings of William Blake*, ed. Keynes, p. 823.
53. Letter dated 6 July 1803, *ib.*, p. 825.
54. 'Poems from the note-book 1800–03', *ib.*, p. 419.
55. Peter Fl[illegible] *Sunday times* (London) (18 July 1971), 21, Rosemary Brown, *Unfinished symphonies* (London, 1971).
56. Edward Young, *Conjectures on original composition* (London, 1759), p. 31.
57. Wellek, *A history of modern criticism: 1750–1950*, vol. 2, p. 140.
58. Herbert Read, 'The poet and his muse', *BJA*, 4 (1964), 103; 'A defence of poetry [1821]', *Shelley*, ed. Glover, p. 1027.
59. Albert Rothenberg, 'Inspiration, insight and the creative process', *CE*, 32 (1970), 176.
60. Valéry, 'Poetry and abstract thought [1939]', *The art of poetry*, trans. Folliot, p. 80; Eliot, 'The music of poetry [1942]', *On poetry and poets* (London, 1957), p. 38.
61. Rogers, *Shelley at work*, p. 204.
62. 'Far-far-away [1889]', *The poems of Tennyson*, ed. Christopher Ricks (London, 1969), p. 1405.

Notes to chapter 5

1. *Astrophil and Stella* [1582], LXXIV, *The poems of Sir Philip Sidney*, ed. William A. Ringler (Oxford, 1962), p. 203; Persius, 'Prologue', *Satires*.
2. 'New notes on Edgar Poe [1857]', *Baudelaire as a literary critic*, trans. Lois Boe Hyslop & Francis E. Hyslop (University Park, Penn., 1964), p. 134.
3. Valéry, 'On literary technique [1899]', *The art of poetry*, trans. Folliot, pp. 319, 321, 315.
4. Valéry, *ib.*, p. xix.
5. Eliot, 'Four Elizabethan dramatists [1924]', *Selected essays*, p. 114.
6. Valéry, 'Poetry and abstract thought [1939]', *The art of poetry*, trans. Folliot, p. 79.
7. '*Romeo and Juliet*', *Coleridge's literary criticism*, ed. Mackail, p. 225.
8. Conversation dated 20 June 1831, Johann Peter Eckermann, *Conversations with Goethe*, trans. John Oxenford, ed. J. K. Moorhead (London & New York, 1970), p. 415.
9. 'A receit [i.e. "recipe"] to make an epic poem [1713]', in *Pope, The rape of the lock. A casebook*, ed. John Dixon Hunt (Macmillan, 1968), pp. 25–29.
10. *John Webster*, ed. G. K. & S. K. Hunter (Harmondsworth, 1969), p. 30.

11. 'Biography [1832]', *The works of Thomas Carlyle* (30 vols., London, 1896–99), vol. 28, p. 49.
12. Stravinsky quoted by Saul Bellow, 'Ideas and the novel: an interview', *Dialogue*, 2, iii (1969), 58.
13. Sidney, *An apologie for poetry*, ed. Shepherd, p. 99.
'Of a dance in the Quenis chalmer', *The poems of William Dunbar*, ed. W. Mackay Mackenzie (Edinburgh, 1932), p. 61; 'Lament for the makaris', *ib.*, p. 20; George Puttenham, *The arte of English poesie* [1589], ed. Gladys Doidge Willcock & Alice Walker (Cambridge, 1936), p. 60; John S. P. Tatlock, 'The epilogue of Chaucer's *Troilus*', *MP*, 18 (1920–21), 119–20; Sidney, *An apologie for poetry*, ed. Shepherd, p. 153.
15. 'A defence of poetry [1821]', *Shelley*, ed. Glover, pp. 1050–51.
16. 'October', *Spenser's minor poems*, ed. De Sélincourt, pp. 100, 96.
17. Edward John Trelawney, *Recollections of the last days of Shelley and Byron* [1858], in *The life of Percy Bysshe Shelley*, intro. Humbert Wolfe (2 vols., London, 1933), vol. 2, p. 197.
18. Robert Graves, *Poetic unreason* (London, 1925), pp. 100–01; Sigmund Freud, *Totem and taboo* [1913], trans. James Strachey (London, 1960), p. 95.
19. Graves, *Poetic unreason*, p. 28.
20. 'Preface to the *Fables* [1700]', *Essays of John Dryden*, ed. Ker, vol. 2, p. 252.
21. E. H. Gombrich, *Art and illusion* (London, 1960), p. 99.
22. Valéry, 'Poetry and abstract thought [1939]', *The art of poetry*, trans. Folliot, p. 63.
23. Ezra Pound, 'Madox Ford at Rapallo [1947]', *Pavannes and divagations* (London, 1960), p. 155.
24. Eliot, 'A brief treatise on the criticism of poetry', *Chapbook*, 2 (March 1920), 4.
25. Milman Parry, *L'épithète traditionelle dans Homère* (Paris, 1928); *The making of Homeric verse*, ed. Adam Parry (New York, 1971).
26. Huppé, *The web of words*.
27. Aristophanes, *Frogs*, 877; Roland Barthes, *S/Z* (Paris, 1970), p. 166.
28. J. W. Mackail, *The life of William Morris* (2 vols., London, 1901), vol. 1, p. 186.
29. Letter dated 16 December 1816, *Jane Austen's letters*, ed. R. W. Chapman (London, 1952), p. 469.
30. Théophile Gautier, *Poésies diverses: Émaux et camées*, ed. Ferdinand Gohin & Roger Tisserand (Paris, 1929), p. 24; James K. Robinson, 'A neglected phase of the Aesthetic movement: English Parnassianism', *PMLA*, 68 (1953), 733–54.
31. Riding quoted in Robert Graves, *The white goddess* (London, 1967), p. 444.
32. Horace, *Satires*, 1 10 72–73, *Ars poetica*, 388.

33. Suetonius, *Life of Virgil*, 22; Sir Thomas Browne, *Pseudodoxia epidemica* (1646), Bk III, ch. 6.
34. Joachim du Bellay, *La deffence et illustration de la langue françoyse*, ed. Henri Chamard (Paris, 1904), pp. 301–02; William Rawley, *The life of the right honorable Francis Bacon* [1657], *The works of Francis Bacon*, ed. James Spedding *et al.* (14 vols., London, 1862–1901), vol. 1, p. 11.
35. I. A. Richards, '"How does a poem know when it is finished?"' in *Parts and wholes*, ed. Daniel Lerner (New York & London, 1963), pp. 163–74.
36. Valéry, 'Concerning "Le cimetière marin" [1933]', *The art of poetry*, trans. Folliot, pp. 140–41.
37. *The essayes of Michael Lord of Montaigne* [1580–95], trans. John Florio [1603], intro. A. R. Waller, Everyman's library (3 vols., London & New York, n.d.), vol. 3, p. 205.
38. *The variorum edition of the poems of W. B. Yeats*, ed. Peter Allt & Russell K. Alspach (New York, 1957); Joseph Warren Beach, *The making of the Auden canon* (Minneapolis, 1957).
39. 'A parallel of poetry and painting [1695]', *Essays of John Dryden*, ed. Ker, vol. 2, p. 152.
40. Wallace Hildick, *Word for word* (London, 1965); A. F. Scott, *The poet's craft* (Cambridge, 1957).
41. Ralph Maud, *Entrances to Dylan Thomas' poetry* (Lowestoft, 1963), p. 108; Dylan Thomas, *Letters to Vernon Watkins*, ed. Vernon Watkins (London, 1957), p. 104.
42. Maisie Ward, *Robert Browning and his world* (2 vols., London, 1968–69), vol. 2, p. 15.
43. Harvey Peter Sucksmith, *The narrative art of Charles Dickens* (Oxford, 1970), pp. 9–13.
44. Johnson, 'John Milton', *Lives of the English poets*, intro. Archer-Hind, vol. 1, p. 76.
45. 'Oxford in the vacation [1820]', *The works of Charles and Mary Lamb*, ed. E. V. Lucas (5 vols., London, 1903), vol. 2, p. 311.
46. Charlton, *Castelvetro's theory of poetry*, p. 22; Hugh Kenner, 'Subways to Parnassus', *Poetry*, 84 (1954), 43.
47. Charlton, *Castelvetro's theory of poetry*, pp. 22–23; *Literary essays of Ezra Pound*, ed. Eliot, p. 7.
48. 'Preface to *An evening's love* [1671]', *Essays of John Dryden*, ed. Ker, vol. 1, p. 147.
49. Milton C. Nahm, 'The theological background of the theory of the artist as creator', *JHI*, 8 (1947), 363–72.
50. Milton C. Nahm, *The artist as creator* (Baltimore, 1956).
51. Gustave Flaubert, letter dated 18 March 1857, *Correspondance* (8 vols., Paris, 1926–30), vol. 4, p. 164.
52. Ficino quoted in E. N. Tigerstedt, 'The poet as creator: origins of a metaphor', *Comparative literature studies*, 5 (1968), 471.

53. Landino quoted in Tigerstedt, *ib.*, p. 458.
54. Scaliger quoted in Tigerstedt, *ib.*, pp. 456, 477; Puttenham, *The arte of English poesy*, ed. Willcock & Walker, p. 4.
55. Abraham Cowley, 'Davideis [1668]', I, *Poems*, ed. Waller, p. 253.
56. Sir Thomas Browne, *Religio medici* [1643], ed. James Winny (Cambridge, 1963), p. 18; Shakespeare, *As you like it*, II vii 139.
57. 'Preface to *Troilus and Cressida* [1679]', *Essays of John Dryden*, ed. Ker, vol. 1, p. 219; Logan Pearsall Smith, *Words and idioms*, [illegible]th edn (London, 1943), pp. 91–95.
58. Coleridge, *Biographia literaria*, ed. Shawcross, vol. 1, p. 272; E. M. W. Tillyard & C. S. Lewis, *The personal heresy* (London, 1939), p. 148.
59. Sidney, *An apologie for poetry*, ed. Shepherd, p. 101.
60. Terry Eagleton, *Marxism and literary criticism* (London, 1976), pp. 68–69.
61. Trollope, *An autobiography* [1883], intro. Morgan, pp. 241–42.
62. Valéry, 'Concerning "Le cimetière marin" [1933]', *The art of poetry*, trans. Folliot, pp. 140–41; 'A poet's notebook [1928]', *ib.*, p. 177.
63. Joseph Conrad, *A personal record* (London, 1925), pp. 98, 100.
64. Roland Barthes, *Writing degree zero*, trans. Annette Lavers & Colin Smith (London, 1967), pp. 72, 69.
65. Petronius, *Satyricon*, 118; Suetonius, *Life of Virgil*, 22.
66. Sir William Davenant, 'Preface to *Gondibert* [1650]', in *Critical essays of the seventeenth century*, ed. Spingarn, vol. 2, p. 24.
67. Constantine FitzGibbon, *The life of Dylan Thomas* (London, 1965), p. 371; Maud, *Entrances to Dylan Thomas' poetry*, p. 107.
68. Frank Kermode, 'Eliot's dream', *New statesman*, 69 (19 February 1965), 280.
69. 'The choice [1933]', *The collected poems of W. B. Yeats*, p. 278.
70. Hermann Hesse, 'The poet', trans. S. Leonard Rubinstein, *Accent*, 12 (1952), 183–88.
71. T. S. Eliot, *The use of poetry and the use of criticism* (London, 1933), p. 154; Dylan Thomas, 'Especially when the October wind [1934]', *Collected poems 1934–1952* (London, 1952), p. 16; George Barker, 'Holy poems', iii, *Collected poems 1930–1955* (London, 1957), p. 80.
72. Benn quoted in John Berryman, *77 dream songs* (London, 1964), p. 60.

Notes to chapter 6

1. Conversation dated 14 March 1830, Eckermann, *Conversations with Goethe*, trans. Oxenford, p. 361.
2. *Astrophil and Stella* [1582], I, *The poems of Sir Philip Sidney*, ed. Ringler, pp. 165, 459; 'Stanzas from the Grande Chartreuse [1867]',

The poems of Matthew Arnold, ed. Kenneth Allott (London, 1965), p. 291.

3. Letter dated 1885, quoted in Esther Salaman, *The great confession* (London, 1973), p. xi; *The essayes of...Montaigne*, trans. Florio, vol. 1, p. 15.
4. *The essayes of...Montaigne*, trans. Florio, vol. 2, p. 392.
5. Walt Whitman, 'A backward glance o'er travelled roads', *Prose works 1892*, ed. Floyd Stovall (2 vols., New York, 1963–64), vol. 2, p. 731; 'So long [1860]', *Leaves of grass*, ed. Blodgett & Bradley, p. 505.
6. 'Meditations in time of civil war [1923]', III, *The collected poems of W. B. Yeats*, p. 228.
7. Freud, 'Dostoevsky and parricide [1928]', *Complete psychological works*, ed. James Strachey *et al.* (24 vols., London, 1953–), vol. 21, p. 177; C. G. Jung, *Modern man in search of a soul* (London, 1933), p. 177.
8. Fernando Pessoa, 'Autopsychography', quoted in Michael Hamburger, *The truth of poetry* (London, 1969), p. 142.
9. Untitled poem [1908], *The variorum edition of the poems of W. B. Yeats*, ed. Allt & Alspach, p. 778.
10. Conversation dated 29 January 1826, Eckermann, *Conversations with Goethe*, trans. Oxenford, p. 124; James E. Miller, 'The masks of Whitman', *Walt Whitman* (New York, 1962), pp. 15–37; Wayne C. Booth, 'The author's voice in fiction', *The rhetoric of fiction* (Chicago & London, 1961), Part 2.
11. *The essayes of...Montaigne*, trans. Florio, vol. 2, p. 392.
12. William R. Crawford, *Bibliography of Chaucer 1954–63* (Seattle & London, 1967), pp. xxiv–xxviii; Samuel Butler, *The authoress of 'The odyssey'* (London, 1922); Heinrich Mutschmann, *Milton und das Licht* (Halle, 1920).
13. Ernest Hemingway, *Death in the afternoon* (London, 1932), p. 261.
14. Carlos Baker, *Ernest Hemingway* (New York, 1969), pp. 22, 26, 29, 59, 227.
15. Auguste Strindberg, *A madman's defence*, trans. Ellie Schleussner, rev. & ed. Evert Sprinchorn (London, 1968), p. 13.
16. Mario Jacoby, 'The muse and literary creativity', in *Anagogic qualities of literature*, ed. Joseph P. Strelka (University Park & London, 1971), p. 45.
17. W. H. Auden, *Forewords and afterwords* (London, 1973), p. 247.
18. Tillyard & Lewis, *The personal heresy*; René Wellek & Austin Warren, 'Literature and biography', *Theory of literature* (Harmondsworth, 1963), ch. 7.
19. D. J. Palmer, *The rise of English studies* (London, 1965), p. 96; William H. Gass, *Fiction and the figures of life* (New York, 1970), p. 165.

20. Sainte-Beuve, 'Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803 [1862]', *Selected essays*, trans. Francis Steegmuller & Norbert Guterman (London, 1965), p. 281; Frank H. Ellis, 'Gray's *Elegy*: the biographical problem in literary criticism', *PMLA*, 66 (1951), 1006.
21. Matthew Arnold, 'Shelley [1888]', *The last word*, ed. R. H. Super (Ann Arbor, 1977), p. 320; 'The study of poetry [1880]', *English literature and Irish politics*, ed. R. H. Super (Ann Arbor, 1973), p. 182.
22. C. J. Sisson, 'The mythical sorrows of Shakespeare', *Proceedings of the British Academy*, 20 (1934), 45–70.
23. Edward Dowden, *Shakespeare* (London, 1877).
24. Letter dated 18 November 1782, *Letters of William Cowper*, ed. J. G. Frazer (2 vols., London, 1912), vol. 1, pp. 218–19.
25. Northrop Frye, *Fearful symmetry* (Princeton, 1947), p. 4.
26. Louis A. Landa, 'Jonathan Swift', in *English Institute essays, 1946* (New York, 1947), p. 28.
27. Conversation dated 6 July 1763, *Boswell's life of Johnson*, ed. George Birbeck Hill, rev. L. F. Powell (6 vols., Oxford, 1934–50), vol. 1, p. 425.
28. Extract from Thomas Sprat, 'An account of the life and writings of Mr Abraham Cowley [1668]', in *Biography as an art*, ed. James L. Clifford (London, 1962), p. 12.
29. Conversation dated 19 September 1773, *Boswell's life of Johnson*, ed. Hill & Powell, vol. 5, p. 227.
30. George Wilbur Meyer, *Wordsworth's formative years* (Ann Arbor, 1943), pp. 4–5; Philip Collins, '*David Copperfield*: "a very complicated interweaving of truth and fiction"', in *Essays and studies 1970* (London, 1970), pp. 71–86.
31. Carlos Baker, 'Shelley's Ferrarese maniac', in *English Institute essays, 1946*, p. 51.
32. *The autobiography of Thomas Whythorne* [written 1576], ed. James M. Osborn (Oxford, 1961), pp. 42–43; Rudolf Gottfried, 'Autobiography and art: an Elizabethan borderland', in *Literary criticism and historical understanding*, ed. Phillip Damon (New York, 1967), pp. 113–14.
33. René Wellek, *Discriminations* (New Haven & London, 1970), p. 252.
34. Douglas Chambers, '"A speaking picture"', in *Encounters*, ed. Hunt, pp. 29, 56.
35. Anthony J. Podlecki, 'The Peripatetics as literary critics', *Phoenix*, 23 (1969), 123.
36. 'The marriage of heaven and hell [1790–93]', *The complete writings of William Blake*, ed. Keynes, p. 150; 'A defence of poetry [1821]', *Shelley*, ed. Glover, p. 1044.

37. Valéry, 'Poetry and abstract thought [1939]', *The art of poetry*, trans. Folliot, pp. 60, 79.
38. Walsh, *Literature and knowledge*, p. 105.
39. Letters dated 5 September 1933 and 27 September 1921, *The letters of A. E. Housman*, ed. Henry Maas (London, 1971), pp. 328, 187.
40. Conny Nelson, 'Two unpublished letters of Charles Dickens', *Research studies*, 38 (197[illegible]), 155.
41. Horace, *Ars poetica*, 102–03; Niall Rudd, *Lines of inquiry* (Cambridge, 1976), p. 171.
42. Yeats, 'Discoveries [1906]', *Essays and introductions* (London, 1961), p. 270; Johnson, 'John Milton', *Lives of the English poets*, intro. Archer-Hind, vol. 1, p. 96.
43. Wellek, *A history of modern criticism: 1750–1950*, vol. 2, p. 137.
44. 'Essay upon epitaphs [1810]', *The prose works of William Wordsworth*, ed. Owen & Smyser, vol. 2, pp. 58–59.
45. Donald Davie, 'On sincerity from Wordsworth to Ginsberg', *Encounter*, 31 (October 1968), 62.
46. Lionel Trilling, *Sincerity and authenticity* (London, 1972), p. 9.
47. Geoffrey Whitney, *A choice of emblems* (Leyden, 1586), p. 126; Patricia M. Ball, 'Sincerity: the rise and fall of a critical term', *MLR*, 59 (1964), 1–11.
48. 'Upon Julia's fall [1648]', *The poetical works of Robert Herrick*, ed. Martin, p. 12.
49. 'Burns [1828]', *The works of Thomas Carlyle*, vol. 26, p. 267; George Henry Lewes, 'The principle of sincerity', *The principles of success in literature* [1865], intro. Geoffrey Tillotson (Westmead, 1969), ch. 4.
50. Johnson, 'James Hammond', *Lives of the English poets*, intro. Archer-Hind, vol. 2, p. 62; Leon Guilhamet, *The sincere ideal* (Montreal & London, 1974).
51. 'The laws of Fesole [1879]', *The works of John Ruskin*, ed. E. T. Cook & Alexander Wedderburn (39 vols., London & New York, 1903–12), vol. 15, p. 359.
52. Edouard Roditi, *Oscar Wilde* (New York, 1947), p. 133.
53. 'To –, after reading a life and letters [1849]', *The poems of Tennyson*, ed. Ricks, p. 847.
54. Letter dated 19 December 1879, *The George Eliot letters*, ed. Gordon S. Haight (7 vols., London, 1954–56), vol. 7, p. 230.
55. Eliot, 'Shakespeare and the stoicism of Seneca [1927]', *Selected essays*, p. 127.
56. Forster, 'Anonymity: an inquiry [1925]', *Two cheers for democracy*, pp. 96, 92.
57. Sir Arthur Quiller-Couch, 'On style [1914]', *On the art of writing* (Cambridge, 1916), p. 213.
58. Valéry, 'Reflections on art [1935]', *Aesthetics*, trans. Manheim, p. 141.

59. Valéry, 'On the teaching of poetics at the College de France [1937]', *ib.*, pp. 83–84.
60. Arnold Hauser, *The philosophy of art history* (London, 1959), pp. 120, 124.
61. J. A. Burrow, 'The voice of them all', *TLS*, no. 3933 (29 July 1977), 937.
62. Alfred Owen Aldridge, 'Biography in the interpretation of poetry', *CE*, 25 (1963–64), 415.
63. Letter dated 27 October 1818, *The Letters of John Keats 1814–1821*, ed. Hyder Edward Rollins (2 vols., Cambridge, 1958), vol. 1, p. 387.
64. William K. Wimsatt & Cleanth Brooks, *Literary criticism: a short history* (London, 1957), p. 615; Wellek, *A history of modern criticism: 1750–1950*, vol. 2, p. 38.
65. Letter dated 3 November 1920, *The letters of Katherine Mansfield*, ed. J. Middleton Murry (2 vols., London, 1928), vol. 2, p. 72.
66. Letter dated 27 April 1818, *The letters of John Keats*, ed. Rollins, vol. 1, p. 273.
67. Letter dated 27 October 1818, *ib.*, p. 387.
68. Arthur Rimbaud, letter dated 13 May 1871, *Oeuvres complètes*, ed. Rolland de Reneville & Jules Monquet (Paris, 1963), p. 268; Wylie Sypher, *Loss of the self in modern literature and art* (New York, 1962).
69. Virginia Woolf, *A room of one's own* (London, 1929), p. 7; Norman Mailer, *The armies of the night* (New York, 1968); Henry Adams, *The education of Henry Adams* (Boston & New York, 1918).
70. Jorge Luis Borges, 'Borges and I', *Labyrinths*, ed. Donald A. Yates & James E. Irby (Harmondsworth, 1970), p. 282.
71. *The poetical works of William Wordsworth*, ed. De Sélincourt & Darbishire, vol. 4, p. 464.
72. Letter dated 27 October 1818, *The letters of John Keats*, ed. Rollins, vol. 1, p. 387.
73. 'Review of Swinburne's *Poems and ballads*, Third series [1889]', *Literary criticism of Oscar Wilde*, ed. Weintraub, p. 85.
74. Letter dated 27 December 1817, *The letters of John Keats*, ed. Rollins, vol. 1, p. 193.
75. Letter dated 24 September 1819, *The letters of John Keats*, ed. Rollins, vol. 2, p. 199.
76. Morse Peckham, *Victorian revolutionaries* (New York, 1970), p. 91.
77. Gamini Salgado, 'The rhetoric of sincerity: *The autobiography of Mark Rutherford* as fiction', in *Renaissance and modern essays*, ed. G. R. Hibbard (London, 1966), pp. 159–68.
78. Flaubert, letter dated 8 February 1852, *Correspondance*, vol. 2, p. 365.
79. Guy de Maupassant quoted in *Documents of modern literary realism*, ed. Becker, p. 89.

80. James Joyce, *A portrait of the artist as a young man* [1916], ed. Richard Ellmann (London, 1968), p. 219.
81. Eliot, 'Tradition and the individual talent [1919]', *Selected essays*, pp. 18–21.
82. Patrick Cruttwell, 'Makers and persons', *HudR*, 12 (1959–60), 487–507.
83. De Gourmont quoted in *Literary essays of Ezra Pound*, ed. E[illegible], p [illegible]
84. Lillian Hellman, *An unfinished woman* (London, 1969), p. 215.
85. Leon Edel, 'The poetics of biography', in *Contemporary approaches to English studies*, ed. Schiff, p. 43.
86. Leslie A. Fiedler, 'Archetype and signature: a study of the relationship between biography and poetry', *SR*, 60 (1952), 253.
87. Walter J. Ong, 'The jinnee in the well-wrought urn', *EIC*, 4 (1954), 309–20.
88. Donald Davie, *Articulate energy* (London, 1955), p. 165.
89. José Ortega y Gasset, *The dehumanisation of art* [1925] (Princeton, 1968).
90. Letter dated 5 June 1914, *The letters of D. H. Lawrence*, ed. Huxley, pp. 197–98.
91. Victor Erlich, 'Limits of the biographical approach', *CL*, 6 (1954), 131.
92. Puttenham, *The arte of English poesie*, ed. Willcock & Walker, p. 148; Stephen Ullmann, 'Style and personality', *Meaning and style* (Oxford, 1973), pp. 64–80.
93. G. Wilson Knight, *The crown of life* (London, 1947), p. 138; Brian Vickers, *Classical rhetoric in English poetry* (London, 1970), p. 96.
94. *Ancient literary criticism*, ed. Russell & Winterbottom, p. xv.
95. Wellek, *Discriminations*, p. 192.
96. Leo Spitzer, *Linguistics and literary history* (Princeton, 1948), pp. 11, 13.
97. Spitzer, *ib.*, p. 12.
98. D. Newton-De Molina, '"Nothing but –": a stylistic trait in Hobbes' *Leviathan*', *ES*, 53 (1972), 228–33.
99. Geoffrey N. Leech, *A linguistic guide to English poetry* (London, 1969), p. 171.
100. Eliot, *Collected poems 1909–1962*, pp. 14, 15, 24, 95, 98, 190, 192.
101. Tzvetan Todorov, 'The place of style in the structure of the text', in *Literary style*, ed. Seymour Chatman (London, 1971), p. 30.
102. Letter dated 5 June 1914, *The letters of D. H. Lawrence*, ed. Huxley, p. 198.
103. Sarah N. Lawall, *Critics of consciousness* (Cambridge, Mass., 1968), pp. 266–67.

Notes to chapter 7

1. 'The parliament of fowls', *The works of Geoffrey Chaucer*, ed. Robinson, p. 311.
2. John Calvin, *Institutes of the Christian religion* [1536], trans. Henry Beveridge (2 vols., London, 1962), vol. 1, p. 236.
3. Eliot, 'East Coker', v, *Collected poems 1909–1962*, p. 203.
4. John Barth, 'The literature of exhaustion', *New society*, 11 (1968), 718–19.
5. Cicero, *De oratore*, II 21 90–92; Quintilian, *Institutio oratoria*, x 2 26; Walter H. Bullock, 'The precept of plagiarism in the cinquecento', *MP*, 25 (1927–28), 293–312; Harold Ogden White, *Plagiarism and imitation during the English Renaissance* (Cambridge, Mass., 1935).
6. Robert Louis Stevenson, *Memories and portraits* (London, 1887), p. 59; 'Prolegomena [1912]', *Literary essays of Ezra Pound*, ed. Eliot, p. 10.
7. Sidney, *An apologie for poetry*, ed. Shepherd, pp. 138, 228.
8. Scaliger quoted in Charlton, *Castelvetro's theory of poetry*, p. 25.
9. Letter dated 28 October 1366, *Letters from Petrarch*, trans. Morris Bishop (Bloomington & London, 1966), p. 198.
10. Ezra Pound, 'French poets [1918]', *Make it new* (London, 1934), p. 166.
11. Pliny, *Natural history*, 'Preface', 21.
12. 'Ode to a nightingale [1819]', *The poems of John Keats*, ed. Miriam Allott (London, 1970), p. 528; 'The princess [1847]', vii, *The poems of Tennyson*, ed. Ricks, p. 836.
13. 'Annotations to "Poems" by William Wordsworth [1826]', *The complete writings of William Blake*, ed. Keynes, p. 783.
14. Edmund Gosse, 'In ancient Rome', *Yellow book*, 1 (1894), 153.
15. H. L. Levy, '"As myn auctor seyth"', *Medium aevum*, 12 (1943), 25–39; Alice C. Miskimin, *The Renaissance Chaucer* (New Haven & London, 1975), pp. 120–21, 133–34.
16. C. S. Lewis, *The discarded image* (Cambridge, 1964), p. 211.
17. 'To the pious memory of...Mrs Anne Killigrew...an ode [1686]', *The poems of John Dryden*, ed. Kinsley, vol. 1, p. 462.
18. Robert Burton, *The anatomy of melancholy* [6th edn, 1651–52], ed. A. R. Shilleto (3 vols., London, 1893), vol. 1, p. 23.
19. Jonathan Swift, 'The battle of the books [1710]', *A tale of a tub*, ed. Davis, p. 151; Matthew Arnold, *Culture and anarchy* [1869], ed. R. H. Super (Ann Arbor, 1965), p. 99; James W. Johnson, 'That neo-classical bee', *JHI*, 22 (1961), 262–66.
20. *The mirror of modestie* [1584], *The life and complete works in prose and verse of Robert Greene*, ed. Grosart, vol. 3, pp. 7–8.
21. 'Dedication of the *Aeneis* [1697]', *Essays of John Dryden*, ed. Ker, vol. 2, p. 197.

22. William Webbe, *A discourse of English poetrie* [1586], ed. Edward Arber (London, 1870), p. 87; Rudyard Kipling, *The seven seas* (London, 1896), p. 162.
23. John Donne, 'Satire ii', *The satires, epigrams and verse letters*, ed. Milgate, pp. 7–8.
24. Puttenham, *The arte of English poesie*, ed. Willcock & Walker, p. 253.
25. 'On criticism and plagiarism [1712]', *The critical works of John Dennis*, ed. Hooker, vol. 2, p. 27; James Smith, *Poems upon several occasions* (1713), quoted in James Sutherland, *A preface to eighteenth-century poetry* (Oxford, 1948), p. 135.
26. 'Verses on the death of Dr Swift [1739]', *The poems of Jonathan Swift*, ed. Harold Williams (3 vols., Oxford, 1937), vol. 2, p. 565.
27. 'On Mr Abraham Cowley [1668]', *The poetical works of Sir John Denham*, ed. Theodore Howard Banks (Newhaven, 1928), p. 150.
28. *Virgidemiarum*, Bk iv, sat. 1, *The collected poems of Joseph Hall*, ed. A. Davenport (Liverpool, 1949), pp. 57, 259–60.
29. White, *Plagiarism and imitation during the English Renaissance*, p. 16; Alex Lindey, *Plagiarism and originality* (New York, 1952), pp. 95–96.
30. Thomas McFarland, 'Coleridge's plagiarisms once more: a review essay', *YR*, 63 (1973–74), 272–73.
31. Christopher Ricks, 'The poet as heir', in *Studies in the eighteenth century III*, ed. R. F. Brissenden & J. C. Eade (Canberra, 1976), pp. 209–40.
32. 'Nil nisi bonum [1860]', *The Oxford Thackeray*, intro. Saintsbury, vol. 17, p. 363.
33. Herman Meyer, *The poetics of quotation in the European novel* (Princeton, 1968), p. 8.
34. R. W. Dent, *John Webster's borrowing* (Berkeley, 1960), pp. 18, 20.
35. Karl Marx & Frederick Engels, *The German ideology* [1845–46], *On literature and art*, ed. Lee Baxandall & Stefan Morawski (New York, 1974), p. 71.
36. 'An anatomy of the world [1611]', *John Donne: the anniversaries*, ed. Frank Manley (Baltimore, 1963), pp. 73–74.
37. Letter dated 1359, *Letters from Petrarch*, trans. Bishop, p. 183.
38. Alexander Gilchrist, *The life of William Blake* [1863], ed. W. Graham Robertson (London & New York, 1907), p. 317.
39. Young, *Conjectures on original composition*, p. 42.
40. Young, *ib.*
41. *The confessions of Jean-Jacques Rousseau* [completed 1765], trans. J. M. Cohen (Harmondsworth, 1953), p. 17.
42. Virginia Woolf, 'Mr Bennett and Mrs Brown [1924]', *Collected essays*, ed. Woolf, vol. 1, p. 320.
43. Timothy Leary, *The politics of ecstasy* (London, 1970), p. 135.
44. 'The new mutants [1965]', *The collected essays of Leslie Fiedler* (2 vols., New York, 1971), vol. 2, p. 383.

45. Pico quoted in Victor Angelescu, 'The concept of originality in English literary criticism' (unpub. Ph.D. dissertation, Wayne State University, 1968), p. 34.
46. Joseph Glanvill, *The vanity of dogmatising* (London, 1661), p. 137.
47. Giorgio Vasari, *The lives of the artists* [1550], trans. George Bull (Harmondsworth, 1965), p. 31.
48. A. A. Phillips, 'The cultural cringe', *Meanjin*, 9 (1950), 299–302.
49. Young, *Conjectures on original composition*, p. 65.
50. 'The American scholar [1837]', *The collected works of Ralph Waldo Emerson*, ed. Alfred R. Ferguson (Cambridge, Mass., 1971–), vol. 1, p. 69; Herman Melville, 'Hawthorne and his "Mosses" [1850]', in *Hawthorne: the critical heritage*, ed. J. Donald Crowley (London, 1970), p. 120.
51. William Carlos Williams, 'Prologue [1918]' to *Kora in Hell* [1920], *Imaginations*, ed. Webster Schott (New York, 1970), p. 24.
52. Conversation dated 29 April 1778, *Boswell's life of Johnson*, ed. Hill & Powell, vol. 3, p. 333.
53. D. H. Lawrence, *Apocalypse* [1931], intro. Richard Aldington (Harmondsworth, 1974), p. 126.
54. Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes* [1913], quoted in Roger Shattuck, *The banquet years* (London, 1969), p. 322.
55. Antonin Artaud, 'Le théâtre et son double [1938]', *Oeuvres complètes* (14 vols., Paris, 1956–), vol. 4, p. 94.
56. 'The founding and manifesto of Futurism [1909]', *Marinetti: selected writings*, ed. R. W. Flint (New York, 1972), p. 42.
57. Marinetti, *ib.*, p. 43; 'Against past-loving Venice [1910]', *ib.*, p. 55.
58. 'Dada fragment [9 January 1917]', quoted in Robert Motherwell (ed.), *The Dada painters and poets* (New York, 1951), p. 53.
59. Janco quoted from an exhibition catalogue (1950) in Motherwell, *The Dada painters and poets*, p. 364.
60. George Santayana, *The life of reason*, rev. Daniel Cory (London, 1954), p. 82.
61. Letter dated 24 November 1781, *Letters of William Cowper*, ed. Frazer, vol. 1, p. 158.
62. Letter dated 10 March 1840, *The correspondence of Henry Crabb Robinson with the Wordsworth circle*, ed. Edith J. Morley (2 vols., Oxford, 1927), vol. 1, p. 401.
63. 'Preface [1802]', *Lyrical ballads*, ed. R. L. Brett & A. R. Jones (London, 1963), p. 251.
64. Letter dated 21 February 1818, *The letters of John Keats*, ed. Rollins, vol. 1, p. 237.
65. *Sir William Davenant's 'Gondibert'*, ed. David F. Gladish (Oxford, 1971), p. 269.
66. 'Le testament [written 1461–64]', *The poems of François Villon*, ed. Edward F. Chaney (Oxford, 1940), p. 44; 'The ballad of dead ladies

[1869]', *The works of Dante Gabriel Rossetti*, ed. William M. Rossetti (London, 1911), p. 541.

67. *Kant's critique of judgement* [1790], trans. J. H. Bernard (London, 1914), p. 189.
68. Letter dated 30 December 1918, *The letters of A. E. Housman*, ed. Maas, p. 158.
69. Wyndham Lewis, *The demon of progress in the arts* (London, 1954), p. 64.
70. Samuel Johnson, *Adventurer*, no. 137 (26 February 1754), '*The idler*' *and* '*The adventurer*', ed. Bate, p. 491.
71. Homer, *Odyssey*, XXII 347; Pindar, *Olympian odes*, IX 47–48, *Isthmian odes*, V 63.
72. Quintilian, *Institutio oratoria*, X 2 5; Curtius, *European literature and the Latin Middle Ages*, trans. Trask, pp. 85–86.
73. Cicero, *De inventione*, I 7; Murry Wright Bundy, '"Invention" and "imagination" in the Renaissance', *JEGP*, 29 (1930), 535–45.
74. 'A parallel of poetry and painting [1695]', *Essays of John Dryden*, ed. Ker, vol. 2, p. 138.
75. Alexander Gerard, *An essay on genius* [1774], ed. Bernhard Fabian (München, 1966), p. 27.
76. Eliot quoted in Wimsatt & Brooks, *Literary criticism: a short history*, p. 354.
77. Samuel Johnson, *Rambler*, no. 121 (14 May 1751), *The rambler*, ed. Bate & Strauss, vol. 2, p. 282.
78. Johnson, *The history of Rasselas*, ed. Tillotson & Jenkins, p. 27.
79. Young, *Conjectures on original composition*, p. 41.
80. Margaret Lee Wiley, 'Genius: a problem in definition', *Texas studies in English*, no. 16 (July 1936), 77–83; Elizabeth L. Mann, 'The problem of originality in English literary criticism', *PQ*, 18 (1939), 97–118.
81. Pope, 'The preface of the editor [to *The works of Shakespeare*, 1725]', in *Eighteenth-century critical essays*, ed. Scott Elledge (2 vols., Ithaca, 1961), vol. 1, p. 279.
82. William Ringler, '*Poeta nascitur non fit*. Some notes on the history of an aphorism', *JHI*, 2 (1941), 497–504.
83. Johnson, *Rambler*, no. 154 (7 September 1751), *The rambler*, ed. Bate & Strauss, vol. 3, p. 55.
84. Young, *Conjectures on original composition*, p. 36.
85. Young, *ib.*, p. 12.
86. 'Preface [1800]', *Lyrical ballads*, ed. Brett & Jones, p. 240.
87. Benedetto Croce, *Aesthetic* [1900–09], trans. Douglas Ainslie (London, 1909), p. 24.
88. Anthony Storr, *The dynamics of creation* (London, 1972), pp. 31–32.
89. Alfred North Whitehead, *Science and the modern world* (New York, 1925), p. 75.

90. P. B. Medawar, *The art of the soluble* (Harmondsworth, 1969), p. 97; Forster, *Aspects of the novel*, p. 16.
91. Marie Boroff, 'Creativity, poetic language, and the computer', *YR*, 60 (1971), 481–513; Nemerov, 'Speculative equations: poems, poets, computers', *Reflexions on poetry & poetics*, pp. 177–95.

Notes to chapter 8

1. 'An essay of dramatic poesy [1668]', *Essays of John Dryden*, ed. Ker, vol. 1, p. 80.
2. Arthur Symons, *The symbolist movement in literature* [1899], intro. Richard Ellmann (New York, 1958), p. xv; Warren Ramsey, *Jules Laforgue and the ironic inheritance* (New York, 1953), pp. 192–204.
3. Eliot, 'Religion and literature [1935]', *Selected essays*, p. 394.
4. Conversation dated 25 December 1825, Eckermann, *Conversations with Goethe*, trans. Oxenford, p. 123.
5. Auden, 'Making, knowing and judging [1956]', *The dyer's hand* (London, 1963), p. 38.
6. Longinus, *On the sublime*, XIII 2.
7. 'A discourse concerning the original and progress of satire [1693]', *Essays of John Dryden*, ed. Ker, vol. 2, pp. 25–26.
8. Yeats, 'Pages from a diary written in nineteen hundred and thirty [1944]', *Explorations* (London, 1962), p. 310.
9. Eliot, 'Yeats [1940]', *On poetry and poets*, p. 252.
10. Johann Wolfgang von Goethe, *Elective affinities* [*Die Wahlverwandtschaften*, 1809], trans. R. J. Hollingdale (Harmondsworth, 1971), pp. 13–14, 50–57.
11. Baudelaire quoted in Enid Starkie, *Baudelaire* (London, 1957), p. 218.
12. Richard Ellmann, *Eminent domain* (New York, 1967), p. 3.
13. Eliot, 'Philip Massinger [1920]', *Selected essays*, p. 206.
14. Extract from James Howell, *Familiar letters* (1628), quoted in Tucker, *Enthusiasm*, p. 78.
15. 'An elegy upon the death of...Dr John Donne [1633]', *The poems of Thomas Carew*, ed. Rhodes Dunlap (Oxford, 1949), p. 72.
16. *Narrative and dramatic sources of Shakespeare*, ed. Geoffrey Bullough (8 vols., London & New York, 1957–75), vol. 1, p. 284.
17. Charles Muscatine, *Chaucer and the French tradition* (Berkeley & Los Angeles, 1957), p. 124.
18. 'Preface [1816]' to 'Christabel', *The poems of Samuel Taylor Coleridge*, ed. E. H. Coleridge, pp. 214–15.
19. *Aeneid*, VI 237–42; *Beowulf*, 1357–76; *Beowulf and the fight at Finnsburg*, ed. F. Klaeber, 3rd edn (Boston, 1950), p. 183.
20. 'The princess [1847]', IV, *The poems of Tennyson*, ed. Ricks, pp. 791–92; letter dated 21 November 1882, in Hallam Lord Tennyson, *Alfred Lord Tennyson* (2 vols., London, 1897), vol. 1, pp. 257–58.

21. Vladimir Nabokov, *Invitation to a beheading* (London, 1959), p. 6.
22. Jorge Luis Borges, 'Kafka and his precursors [1951]', *Labyrinths*, ed. Yates & Irby, p. 236.
23. Peckham, *Victorian revolutionaries*, p. 132.
24. *The complete works of Rabelais*, trans. Jacques Le Clercq [1936], The Modern Library (New York, n.d.).
25. Eliot, 'Tradition and the individual talent [1919]', *Selected essays*, [illegible]
26. Ezra Pound, *Selected poems* [1928], intro. T. S. Eliot (London, 1948), p. 14.
27. S. S. Prawer, *Comparative literary studies* (London, 1973), p. 64.
28. Lindey, *Plagiarism and originality*, p. 50.
29. J. Livingstone Lowes, *The road to Xanadu* [1927] (London, 1951), pp. 56, 62.
30. Robert Martin Adams, *Ikon: John Milton and modern critics* (Ithaca, 1955), p. 129.
31. Herbert Weisinger, 'Myth, method, and Shakespeare [1958]', *The agony and the triumph* (Michigan, 1964), p. 218.
32. George C. Taylor, 'Montaigne-Shakespeare and the deadly parallel', *PQ*, 22 (1943), 330–37; Richard D. Altick, *The art of literary research* (New York, 1975), pp. 90–113.
33. G. K. Hunter, 'Seneca and English tragedy', in *Seneca*, ed. C. D. N. Costa (London, 1974), p. 167.
34. Conversation dated April 1759, *Boswell's life of Johnson*, ed. Hill & Powell, vol. 1, p. 342.
35. Rosalie L. Colie, *The resources of kind*, ed. Barbara K. Lewalski (Berkeley, 1973), p. 77.
36. Don Cameron Allen, 'Pagan myth and Christian apologetics', *Mysteriously meant* (Baltimore & London, 1970), pp. 1–20.
37. W. B. C. Watkins, 'The plagiarist: Spenser or Marlowe?' *ELH*, 11 (1944), 249–65.
38. Eliot, 'Christopher Marlowe [1919]', *Selected essays*, pp. 120, 122.
39. Letter dated 16 August 1820, *The letters of John Keats*, ed. Rollins, vol. 2, p. 323; Spenser, *The faerie queene* (1590), II vii 28.
40. On 'the principle of disjunction' see Erwin Panofsky, *Renaissance and renascences in western art* (London, 1970), p. 84.
41. Jean H. Hagstrum, 'Kathleen Raine's Blake [i.e. *Blake and tradition* (2 vols., Princeton, 1962)]', *MP*, 68 (1970–71), 81.
42. Martin Nurmi, 'Negative sources in Blake', in *William Blake*, ed. Alvin H. Rosenfeld (Providence, 1969), pp. 303–18.
43. Yeats, *A vision*, p. 8; F. A. C. Wilson, *W. B. Yeats and tradition* (London, 1958).
44. 'Mr Pater's last volume [1890]', *Literary criticism of Oscar Wilde*, ed. Weintraub, p. 62.

45. W. H. Auden, 'Our bias [1940]', *Collected shorter poems 1930–1944* (London, 1950), p. 130.
46. 'Retirement [1782]', *The poetical works of William Cowper*, ed. Milford, p. 124.
47. George Steiner, 'Humane literacy [1963]', *Language and silence* (Harmondsworth, 1969), p. 27.
48. Leo Spitzer, 'History of ideas versus reading of poetry', *Southern review*, 6 (1940–41), 605.
49. Harold Cherniss, 'The biographical fashion in literary criticism', *University of California publications in classical philology*, 12 (1943), 287; Göran Hermerén, *Influence in art and literature* (Princeton, 1975); R. Primeau (ed.), *Influx* (Port Washington, 1977).
50. *Don Juan*, IV [1821], *Lord Byron: Don Juan*, ed. T. G. Steffan *et al.* (Harmondsworth, 1973), pp. 216, 631.
51. *Madoc* [1805], part I, canto 5, *Poems of Robert Southey*, ed. Maurice H. Fitzgerald (London, 1909), p. 477.
52. A. A. Prins, '"Unconscious borrowing" and the problem of inspiration', *ES*, 38 (1957), 67.
53. 'The princess [1847]', I, *The poems of Tennyson*, ed. Ricks, p. 754.
54. 'Prometheus unbound [1820]', II i, *Shelley*, ed. Glover, p. 468.
55. Hallam Lord Tennyson, *Alfred Lord Tennyson*, vol. 1, p. 258.
56. Johnson, *Adventurer*, no. 95 (2 October 1753), '*The idler*' *and* '*The adventurer*', ed. Bate, p. 425.
57. Peter Dronke, *Poetic individuality in the Middle Ages* (Oxford, 1970), ch. 1; F. P. Pickering, 'On coming to terms with Curtius', *German language and literature*, 11 (1958), 335–45; Arthur R. Evans, *On four modern humanists* (Princeton, 1970), pp. 85–145.
58. Dámaso Alonso, 'Tradition or polygenesis?' *Modern Humanities Research Association*, no. 32 (November 1960), 23.
59. V. Krishna Chari, 'Decorum as a critical concept in Indian and western poetics', *JAAC*, 26 (1967–68), 53–63.
60. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (Paris, 1953).
61. Letter dated 25 July 1920, *Letters of James Joyce*, ed. Stuart Gilbert & Richard Ellmann (3 vols., London, 1957–66), vol. 3, p. 10; George Boas, 'Il faut être de son temps', *JAAC*, 1 (1941–42), 52–65.
62. Basil Willey, *The seventeenth-century background* (London, 1949), pp. vii, 193.
63. 'An essay of dramatic poesy [1668]', *Essays of John Dryden*, ed. Ker, vol. 1, p. 99; René Wellek, *The rise of English literary history* (Chapel Hill, 1941), pp. 29–30.
64. 'Preface [1817]' to 'Laon and Cythna', *Shelley*, ed. Glover, p. 145.
65. Kingsmill quoted in Fraser Neiman, 'The *Zeitgeist* of Matthew Arnold', *PMLA*, 72 (1957), 977.
66. Matthew Arnold, 'Dr Stanley's lectures on the Jewish Church [1863]', *Lectures and essays in criticism*, ed. Super, p. 77; 'St Paul and

Protestantism [1870]', *Dissent and dogma*, ed. R. H. Super (Ann Arbor, 1968), p. 111; R. H. Super, *The time-spirit of Matthew Arnold* (Ann Arbor, 1970).

67. Yeats, *A vision*, pp. 18–19; Morton Irving Seiden, *William Butler Yeats* (Michigan, 1962), p. 113.
68. Pound, 'Hugh Selwyn Mauberley [1920]', II. *Personae* (New York, 1926), p. 188.
69. George Boas, *A primer for critics* (Baltimore, 1937), p. 49.
70. George Boas, 'In search of the age of reason', in *Aspects of the eighteenth century*, ed. Earl R. Wasserman (Baltimore, 1965), p. 18.
71. Anna Balakian, 'Influence and literary fortune: the equivocal junction of two methods', *YCGL*, 11 (1962), 28.
72. Dawn Ades, 'Freud and Surrealist painting', in *Freud*, ed. Jonathan Miller (London, 1972), p. 147.
73. Undated letter, W. H. Auden & Louis MacNeice, *Letters from Iceland* (London, 1937), p. 27; Walker Percy, 'Metaphor as mistake', *SR*, 66 (1958), 79–99.
74. Noel Stock, 'The serious artist', *X*, 1 (1960), 298.
75. Valéry quoted in Jean Hytier, *Poetics of Paul Valéry*, trans. Richard Howard (New York, 1966), p. 258.
76. Valéry, 'An after-dinner speech to the P.E.N. Club [1925]', *The art of poetry*, trans. Folliot, p. 277.
77. J. Bronowski, 'New concepts in the evolution of complexity', *American scholar*, 41 (1972), 577.
78. Harold Bloom, *The anxiety of influence* (New York, 1973), p. 95; *The ringers in the tower* (Chicago, 1971), dust-jacket.
79. Harold Bloom, *Yeats* (New York, 1970), p. 201.

Notes to chapter 9

1. Samuel Johnson. *Diaries, prayers, and annals*, ed. E. L. McAdam *et al.* (New Haven & London, 1958), p. 294; Burton, *The anatomy of melancholy*, ed. Shilleto, vol. 1, p. 18.
2. Sir John Hawkins, *The life of Samuel Johnson, LL.D.* [1787], ed. Bertram H. Davis (London, 1961), p. 151.
3. Milton, *Paradise lost*, I 26, 'The reason of Church government [1642]', *Complete poems and major prose*, ed. Merritt Y. Hughes (New York, 1957), pp. 212, 668.
4. *Kant's critique of judgement* [1790], trans. Bernard, p. 68.
5. 'The critic as artist [1891]', *Literary criticism of Oscar Wilde*, ed. Weintraub, p. 224.
6. Coleridge, *Biographia literaria*, ed. Shawcross, vol. 2, p. 9.
7. Benjamin Constant, *Journal intime*, 10 February 1804, quoted in John Wilcox, 'The beginnings of *l'art pour l'art*', *JAAC*, 11 (1952–53), 360.

8. F. R. Leavis, 'Henry James and the function of criticism', *Scrutiny*, 15 (1947–48), 99; Allan Rodway & Brian Lee, 'Coming to terms', *EIC*, 14 (1964), 112.
9. Helmut Hungerland, 'The concept of expressiveness in art history', *JAAC*, 3 (1944–45), 23.
10. J. L. Austi[illegible] *[illegible]w to do things with words* [1962], ed. J. O. Urmson & Marina [illegible] (Oxford 1975); John R. Searle, *Speech acts* (Cambridge, 1969); Mary Louise Pratt, *Toward a speech act theory of literature* (Bloomington, 1977).
11. Austin, *How to do things with words*, ed. Urmson & Sbisà, pp. 98ff.
12. Graham Hough, 'An eighth type of ambiguity', in *William Empson*, ed. Roma Gill (London, 1974), p. 82.
13. Hough, *ib.*
14. '[Introduction to] "The shortest way with dissenters" [1702]', *Selected writings of Daniel Defoe*, ed. James T. Boulton (Cambridge, 1975), pp. 86–87; Wayne C. Booth, 'Intentions once again', *A rhetoric of irony* (Chicago, 1974), pp. 120–34.
15. A. E. Dyson, 'Swift: the metamorphosis of irony', *Essays and studies 1958* (London, 1958), pp. 53–67.
16. Monroe C. Beardsley, *Aesthetics* (New York, 1958), p. 25.
17. '1887', *The collected poems of A. E. Housman* (London, 1939), 9–10.
18. Vaughan, 'Looking back [1678]', *Poetry and selected prose*, ed. Martin, p. 434.
19. Untitled poem written *c.* 1862, *The complete poems of Emily Dickinson*, ed. Thomas H. Johnson (Boston & Toronto, 1960), p. 276.
20. Hugh Kenner, *The counterfeiters* (Bloomington & London, 1968), pp. 30–31.
21. 'Laughing song [1789]', *The complete writings of William Blake*, ed. Keynes, p. 125.
22. George Watson, *The study of literature* (London, 1970), p. 70.
23. Hurd, *Letters on chivalry and romance*, pp. 61–62.
24. 'An essay on criticism [1711]', *The poems of Alexander Pope*, ed. Butt, p. 152.
25. Pope, 'The preface of the editor [to *The works of Shakespeare*, 1725]', in *Eighteenth-century critical essays*, ed. Elledge, vol. 1, p. 281.
26. Arnold Isenberg, '"Pretentious" as an aesthetic predicate [1952]', *Aesthetics and the theory of criticism* (Chicago, 1973), pp. 172–83.
27. 'Essay, supplementary to the preface [1815]', *The prose works of William Wordsworth*, ed. Owen & Smyser, vol. 3, pp. 80, 102; letter dated 2 August 1711, *The correspondence of Alexander Pope*, ed. George Sherburn (5 vols., Oxford, 1956), vol. 1, p. 132.
28. *Sir William Davenant's 'Gondibert'*, ed. Gladish, p. 273; Horace, *Ars poetica*, 139.

29. Homer Hogan, 'Hermeneutics and folk songs', *JAAC*, 28 (1969–70), 223–29.
30. E. D. Hirsch, 'Privileged criteria in literary evaluation', in *Problems of literary evaluation*, ed. Joseph Strelka (University Park & London, 1969), p. 29.
31. R. G. Collingwood, *The principles of art* (Oxford, 1938), p. 29.
32. Auden, 'Squares and oblongs', in *Poets at work*, intro. Abbott, p. 174.
33. Nemerov, *Reflexions on poetry & poetics*, p. 160.
34. Valéry, 'Concerning "Le cimetière marin" [1933]', *The art of poetry*, trans. Folliot, p. 148.
35. Martin K. Nurmi, 'Blake's revisions of "The tyger"', *PMLA*, 71 (1956), 669–85.
36. 'Ode to a nightingale [1819]', *The poems of John Keats*, ed. Allott, pp. 530–31.
37. *The notebooks for 'The brothers Karamazov'*, trans. Edward Wasiolek (Chicago & London, 1971), p. 16.
38. Plotinus, *The enneads*, trans. Stephen MacKenna, rev. B. S. Page (London, 1956), p. 422; Erwin Panofsky, *Idea*, trans. Joseph J. S. Peake (Columbia, 1968), pp. 25–32.
39. Geoffrey of Vinsauf, *Poetria nova* [1200–02], trans. Margaret F. Nims (Toronto, 1967), p. 17.
40. Wordsworth's comment quoted in *Lyrical ballads*, ed. Brett & Jones, p. 290; 'De finibus [1862]', *The Oxford Thackeray*, intro. Saintsbury, vol. 17, p. 596.
41. Entry for 12 February 1826, *The journal of Sir Walter Scott*, ed. W. E. K. Anderson (Oxford, 1972), p. 86.
42. C. Kerényi, *Prometheus* (New York, 1963), p. 36.
43. Josephine Waters Bennett, *The evolution of 'The faerie queene'* (Chicago, 1942), pp. 24–38.
44. 'Annotations to "Poems" by William Wordsworth [1826]', *The complete writings of William Blake*, ed. Keynes, p. 783.
45. Bernard Bergonzi, *T. S. Eliot* (London, 1972), pp. 91–92.
46. 'The circus animals' desertion [1939]', *The collected poems of W. B. Yeats*, pp. 391–92; *The cat and the moon* (Dublin, 1924), p. 37.
47. 'Interview with C. P. Snow', *Review of English literature*, 3 (July 1962), 95; 'The world of power and groups', *TLS*, no. 3582 (23 October 1970), 1223.
48. John Wain, *Preliminary essays* (London & New York, 1957), p. 104.
49. Letter written c. 1600, quoted in Evelyn M. Simpson, *A study of the prose works of John Donne* (Oxford, 1924), p. 298.
50. Ortensio Landi, *The defence of contraries* (1593), quoted in Brian Vickers, '*King Lear* and Renaissance paradoxes', *MLR*, 63 (1968), 308.
51. Twain, *The art of 'Huckleberry Finn'*, ed. Hamlin Hill & Walter Blair (San Francisco, 1962), p. 25.

52. Robert B. Heilman, 'Hardy's "Mayor" and the problem of intention', *Criticism*, 5 (1963), 208.
53. D. H. Lawrence, *Studies in classic American literature* [1923] (London, n.d.), p. 9.
54. Patrick Murray, '*Paradise lost*: Milton's intention and the reader's response', *Milton: the modern phase* (London, 1967), ch. 7.
55. W. K. Wimsatt & Monroe C. Beardsley, 'The intentional fallacy', *SR*, 54 (1946), 468–88; responses to this essay are collected in *On literary intention*, ed. David Newton-De Molina (Edinburgh, 1976).
56. Rosemarie Maier, '"The intentional fallacy" and the logic of literary criticism', *CE*, 32 (1970–71), 135–45.
57. Wimsatt, 'Genesis: a fallacy revisited', in *The disciplines of criticism*, ed. Demetz, p. 197.
58. Wimsatt, *ib.*, pp. 194–95.
59. A. D. Nuttall, 'Did Meursault mean to kill the Arab? – the intentional fallacy fallacy', *Critical quarterly*, 10 (1968), 95–106; Morse Peckham, 'The intentional? fallacy? [1969]', *The triumph of romanticism* (Columbia, S. Carolina, 1970), pp. 421–44; F. W. Bateson, *Essays in critical dissent* (London, 1972), p. 114.
60. Letter dated 4 January 1939, *The letters of W. B. Yeats*, ed. Allan Wade (London, 1954), p. 992.
61. Edmund Wilson, 'The ambiguity of Henry James', *The triple thinkers* [1938] (Harmondsworth, 1962), pp. 102–50.
62. *The notebooks of Henry James*, ed. F. O. Matthiessen & Kenneth B. Murdoch (New York, 1947), pp. 178–79; Frank Cioffi, 'Intention and interpretation in criticism', *Proceedings of the Aristotelian Society*, 64 (1963–64), 98.
63. Dorothea Krook, 'Intention and intentions. The problem of intention and Henry James's "The turn of the screw"', in *The theory of the novel*, ed. John Halperin (New York & London, 1974), p. 364; Russell M. Goldfarb, 'The problem of intention', *Sexual repression and Victorian literature* (Lewisburg, 1970), ch. 2.
64. Mark Kinkead-Weekes, *Samuel Richardson* (London, 1973), pp. 106–14.
65. Elias Schwartz, 'The meter of some poems of Wyatt', *SP*, 60 (1963), 155–65.
66. Letter dated 8 January 1852, *The letters of Herman Melville*, ed. Merrell R. Davis & William H. Gilman (New Haven, 1960), p. 146.
67. Virginia Tiger, *William Golding* (London, 1974), p. 38.
68. D. H. Lawrence, 'A propos of "Lady Chatterley's lover" [1930]', *Sex, literature and censorship*, ed. Harry T. Moore (New York, 1953), p. 120.

Notes to chapter 10

1. *Through the looking-glass* [1872]. *The complete works of Lewis Carroll*, intro. Woollcott, p. 214.
2. Introductory note to the *Iliad*, 1 [1715]. *The poems of Alexander Pope*, ed. John Butt (11 vols., London & New Haven, 1940–69), vol. 7, p. 82; Henry Fielding, *A journey from this world to the next* [1743], ed. George Saintsbury (London, 1902), p. 40.
3. Winters, *In defense of reason*, p. 11.
4. Robert Greer Cohn, *Toward the poems of Mallarmé* (Berkeley, 1965), p. 7.
5. E. D. Hirsch, *Validity in interpretation* (New Haven, 1967), p. 249.
6. Bridie quoted in Sheila Dawson, 'Infinite types of ambiguity', *BJA*, 5 (1965), 290.
7. Wilhelm Dilthey, 'The rise of hermeneutics [1900]', trans. Frederic Jameson, *NLH*, 3 (1971–72), 244.
8. Letter dated 11 April 1739. *The correspondence of Alexander Pope*, ed. Sherburn, vol. 4, pp. 171–72.
9. W. H. Auden, *Homage to Clio* (London, 1960), p. 90.
10. B. C. Southam, *A student's guide to selected poems of T. S. Eliot* (London, 1968), p. 112.
11. Henri Mondor, *Vie de Mallarmé* (Paris, 1941), p. 347.
12. 'The rose [1892]', *The collected poems of W. B. Yeats*, p. 35; *Autobiographies* (London, 1955), p. 255.
13. '[Note on] "The cap and bells" [1899]', *The collected poems of W. B. Yeats*, p. 526.
14. Hirsch, *Validity in interpretation*, p. 8.
15. Eliot, 'The music of poetry [1942]', *On poetry and poets*, p. 31.
16. 'Milton [1804–08]', *The complete writings of William Blake*, ed. Keynes, pp. 480–81.
17. John Wain & F. W. Bateson, '"Intention" and Blake's *Jerusalem*', *EIC*, 2 (1952), 105, 107.
18. 'The clod and the pebble [written 1793]', *The complete writings of William Blake*, ed. Keynes, pp. 162, 211.
19. Jean H. Hagstrum, 'William Blake's "The clod and the pebble"', in *Restoration and eighteenth-century literature*, ed. C. C. Camden (Chicago & London, 1963), p. 385.
20. Hirsch, *Validity in interpretation*, p. 10.
21. *The works of Thomas Nashe*, ed. Ronald McKerrow (5 vols., London, 1910), vol. 4, p. 440; Wesley Trimpi, 'The practice of historical interpretation and Nashe's "Brightnesse falls from the ayre"', *JEGP*, 66 (1967), 501–18; James Thorpe, 'The aesthetics of textual criticism [1965]', in *Bibliography and textual criticism*, ed. O. M. Brack & Warner Barnes (Chicago & London, 1969), pp. 102–38.

22. W. W. Greg, 'The function of bibliography in literary criticism illustrated in the study of the text of *King Lear*', *Neophilologus*, 18 (1933), 242.
23. Fredson Bowers, *Textual & literary criticism* (Cambridge, 1959), pp. 1–34; Morse Peckham, 'Reflections on the foundations of modern textual editing', *Proof*, 1 (1972), 122–55.
24. A. J. Smith, 'A John Donne poem in holograph', *TLS*, no. 3645 (7 January 1972), 19.
25. Geoffrey Tillotson, *Essays in criticism and research* (London, [illegible]), pp. xx, xxi.
26. Leo Spitzer, *Essays on English and American literature*, ed. Anna Hatcher (Princeton, 1962), p. 116.
27. *Astrophil and Stella* [1582], 1, *The poems of Sir Philip Sidney*, ed. Ringler, pp. 165, 459; 'Secrecy protested [1640]', *The poems of Thomas Carew*, ed. Dunlap, p. 11.
28. *The merchant of Venice*, III i 69; Boas, *A primer for critics*, p. 35.
29. F. W. Bateson, *English poetry* (London, 1950), p. 76.
30. Miskimin, *The Renaissance Chaucer*, p. 101; Walter J. Ong, 'The writer's audience is always a fiction', *PMLA*, 90 (1975), 9–21.
31. John M. Ellis, *The theory of literary criticism* (Berkeley, 1974), p. 139.
32. Letter dated 9 October 1908, *The letters of A. E. Housman*, ed. Maas, p. 271.
33. *Henry James and H. G. Wells*, ed. Leon Edel & Gordon N. Ray (London, 1958).
34. Theodore M. Gang, 'Intention', *EIC*, 7 (1957), 175–86.
35. Auden, 'In memory of W. B. Yeats [1939]', *Collected shorter poems 1930–1944*, p. 65.
36. Leech, *A linguistic guide to English poetry*, pp. 206–07.
37. John Locke, *An essay concerning human understanding* [1690], ed. Peter H. Nidditch (Oxford, 1975), p. 476; N. E. Collinge, 'Ambiguity in literature: some guidelines', *Arethusa*, 1 (1969), 13–29.
38. William Righter, *Logic and criticism* (London, 1963), pp. 100–07; Claes Schaar, 'Old texts and ambiguity', *ES*, 46 (1965), 157–65.
39. 'A defence of poetry [1821]', *Shelley*, ed. Glover, p. 1046.
40. Eliot, 'The frontiers of criticism [1956]', *On poetry and poets*, p. 113.
41. Wellek & Warren, *Theory of literature*, p. 42.
42. Beardsley, *Aesthetics*, p. 144.
43. Letter dated 23 September 1935, *The letters of W. B. Yeats*, ed. Wade, p. 840.
44. Valéry, 'Commentaries on "Charmes" [[illegible]]', *The art of poetry*, trans. Folliot, p. 155; cf. pp. 141–43.
45. John Peter, 'A new interpretation of "The waste land"', *EIC*, 2 (1952), 242–66; F. W. Bateson, 'Editorial commentary', *EIC*, 19 (1969), 1–3.

46. Stuart Dodgson Collingwood, *The life and letters of Lewis Carroll* (London, 1898), p. 173.
47. William Empson, *Some versions of pastoral* (London, 1935), ch. 7.
48. Alberto Caeiro quoted in Michael Hamburger, *The truth of poetry*, p. 141.
49. Wolfgang Iser, 'The reading process: a phenomenological approach', *The implied reader* (Baltimore & London, 1974), pp. 274–94.
50. 'Gide', *The god that failed*, intro. Richard Crossman (London, 1950), p. 195.
51. A. C. Hamilton, *The structure of allegory in The faerie queene* (Oxford, 1961), pp. 9–10.
52. Maurice Evans, *Spenser's anatomy of heroism* (Cambridge, 1970), pp. 90–91.
53. George Sandys, 'To the reader', *Ovid's metamorphosis Englished*, ed. Karl K. Hulley & Stanley T. Vandersall (Lincoln, Nebraska, 1970), p. 8; *Ludovico Ariosto's 'Orlando Furioso' translated...by Sir John Harington*, ed. Robert McNulty (Oxford, 1972), p. 8.
54. Geoffrey H. Hartman, 'The interpreter: a self-analysis', *NLH*, 4 (1972–73), 217.
55. Robert Johnson, *Essays, or rather imperfect offers* (London, 1601); William Mason, *A handful of essays, or imperfect offers* (London, 1621); *Henry V*, 'Prologue'.
56. Colie, *The resources of kind*, ed. Lewalski, p. 52.
57. Letter dated 9 February 1768, *Letters of Laurence Sterne*, ed. Lewis Perry Curtis (Oxford, 1935), p. 411.
58. Norman N. Holland, 'The new paradigm: subjective or transactive?' *NLH*, 7 (1975–76), 336.
59. Virginia Woolf, 'Character in fiction', *Criterion*, 2 (1923–24), 422.
60. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (Paris, 1963), p. 169.
61. Saul Bellow, [Keynote address before the inaugural session of the XXXIV International P.E.N. Congress, 13 June 1966], quoted in James Reeves, *The reputation and writings of Alexander Pope* (London & New York, 1976), p. 78.
62. Wimsatt, *The verbal icon*, p. 83.
63. I. A. Richards, *Practical criticism* (London, 1929), pp. 181–82.
64. 'Ideas and the novel. An interview with Saul Bellow', *Dialogue*, 2, iii (1969), 58.
65. Dawson, 'Infinite types of ambiguity', *BJA*, 5 (1965), 292.
66. Archibald MacLeish, 'Ars poetica [1926]', *New and collected poems, 1917–1976* (Boston, 1976), p. 107.
67. Leonard Forster, *The poet's tongues* (London, 1970), p. 83; Tom Stoppard, '"Orghast"', *TLS*, no. 3631 (1 October 1971), 1174.
68. Stevens, 'Adagia', *Opus posthumous*, ed. Morse, p. 177.
69. Stevens, 'The relations between poetry and painting [1951]', *The necessary angel*, p. 167.

70. Graham Hough, *An essay on criticism* (London, 1969), p. 133.
71. Maxine Greene, 'The whale's whiteness: meaning and meaninglessness', *Journal of aesthetic education*, 2 (1968), 51–72.
72. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, p. 21.
73. Ronald Sukenick, 'The new tradition in fiction', in *Surfiction*, ed. Raymond Federman (Chicago, 1975), p. 43.
74. Paul West, 'Adam's alembic or imagination versus mc^2', *NLH*, 1 (1969–70), 538.
75. Susan Sontag, *Against interpretation* (New York, 1967), p. 14.
76. Roland Barthes, 'What is criticism? [1963]', *Critical essays*, trans. Richard Howard (Evanston, 1972), p. 260.
77. Robert Scholes, *Structuralism in literature* (New Haven & London, 1974), p. 10; Jonathan Culler, 'Beyond interpretation: the prospects of contemporary criticism', *Contemporary literature*, 28 (1976), 244–56.

Notes to chapter 11

1. Solon, fr. 26, in Kathleen Freeman, *The work and life of Solon* (Cardiff & London, 1926), p. 213.
2. David Hume, *A treatise of human nature* [1739–40], ed. L. A. Selbye-Bigge (Oxford, 1960), p. 121.
3. 'Sir Eustace Grey [1807]', *The poetical works of George Crabbe*, ed. A. J. & R. M. Carlyle (London, 1908), p. 88.
4. *Convivio*, 3, *Literary criticism of Dante Alighieri*, ed. Robert S. Haller (Lincoln, Nebraska, 1973), p. 112.
5. *Boccaccio on poetry*, trans. Osgood, pp. 62–69.
6. Lucian, 'How to write history', 8, *Ancient literary criticism*, ed. Russell & Winterbottom, p. 537.
7. Pliny, *Letters*, VI 31; Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn* (New York, 1885), p. 17.
8. J. M. Synge, *The playboy of the western world* [1907], Act 3, *Plays* (London, 1932), p. 267.
9. Cicero, *De oratore*, III 38 153; 'Preface to notes and observations on *The Empress of Morocco* [1674]', *The works of John Dryden*, ed. Scott, vol. 15, pp. 409–10; Ovid, *Amores*, II 12 41.
10. Leech, 'Honest deceptions', *A linguistic guide to English poetry*, pp. 166–82.
11. Joseph Spence, *Polymetis* (London, 1755), p. 300.
12. Quevedo quoted in J. Livingstone Lowes, *Convention and revolt in poetry* (London, 1919), p. 161.
13. Valéry quoted in Hytier, *Poetics of Paul Valéry*, trans. Howard, p. 77.
14. Laura Riding quoted in Martin Seymour Smith, 'Laura Riding's "rejection of poetry"', *The review*, no. 23 (September–November 1970), 11.

15. Laura Riding, *Selected poems* (London, 1970), p. 15.
16. Douglas Goldring, *The last Pre-Raphaelite* (London, 1948), p. 29.
17. C. S. Lewis, *English literature in the sixteenth century* (Oxford, 1954), p. 318.
18. Sir Walter Scott, *Peveril of the Peak* [1882], The illustrated Waverley novels (25 vols., London, 1877–79), vol. 15, pp. 34–35.
19. Bateson, *Essays in critical dissent*, pp. 245–46.
20. Kenner, *The counterfeiters*, p. 165.
21. Dorothy Knowles, 'The "document-play": Vilar, Kipphardt, Weiss', *Modern languages*, 52 (1971), 79–85.
22. Norman Mailer, *Marilyn* (London, 1974), p. 18; Frank Brady, 'Fact and factuality in literature', in *Directions in literary criticism*, ed. Stanley Weintraub & Philip Young (University Park & London, 1973), 93–111; *The literature of fact*, ed. Angus Fletcher (New York, 1976).
23. Leopoldo Alas, 'What naturalism is not [1891]', in *Documents of modern literary realism*, ed. Becker, p. 270.
24. Tolstoy quoted in Isaiah Berlin, *The hedgehog and the fox* (London, 1953), p. 13.
25. Robert Graves, 'The Persian version [1943]', *Poems selected by himself* (Harmondsworth, 1957), p. 162.
26. A. J. P. Taylor, 'Fiction in history', *TLS*, no. 3707 (23 March 1973), 327.
27. Haskell Fain, *Between philosophy and history* (Princeton, 1970), p. 107.
28. H. A. Taine, *History of English literature* [1863–64], trans. H. Van Laun (4 vols., Edinburgh, 1873–74), vol. 1, p. 34.
29. John Stuart Mill, 'Bentham [1838]', *Literary essays*, ed. Edward Alexander (Indianapolis, 1967), p. 203.
30. Letter dated 4 January 1939, *The letters of W. B. Yeats*, ed. Wade, p. 922.
31. 'The second coming [1920]', *The collected poems of W. B. Yeats*, p. 211.
32. Leo Tolstoy, *Anna Karenin* [1874–76], trans. Constance Garnett (London, 1911), p. 1; Vladimir Nabokov, *Ada* (London, 1969), p. 3; Jane Austen, *Pride and prejudice* [1813], ed. Tony Tanner (Harmondsworth, 1972), p. 51.
33. Walsh, *Literature and knowledge*, p. 47.
34. 'The tiger [1794]', *The complete writings of William Blake*, ed. Keynes, p. 214; 'God's grandeur [1877]', *Poems of Gerard Manley Hopkins*, ed. W. H. Gardner, 3rd edn (London, 1948), p. 70.
35. Marcia Eaton, 'The truth value of literary statements', *BJA*, 12 (1972), 170.
36. Housman quoted in Auden, *The dyer's hand*, p. 32.
37. Sidney, *An apologie for poetrie*, ed. Shepherd, pp. 123–24.

38. '[Second prologue to the 1616 folio of] *Epicoene*', *Ben Jonson's literary criticism*, ed. Redwine, p. 120; Northrop Frye, 'Myth as information', *HudR*, 7 (1954–55), 235.
39. Justus Buchler, *The main of light* (New York, 1974), pp. 97–98.
40. I. A. Richards, *Science and poetry* (London, 1926), pp. 62, 64.
41. John Hospers, 'Implied truths in literature', *JAAC*, 19 (1960–61), 37–64; Walsh, *Literature and knowledge*, p. 139.
42. 'Preface to Shakespeare [1765]', *Johnson on Shakespeare*, ed. [illegible] p. 34.
43. Letter dated 16 October 1811, *The letters of Percy Bysshe Shelley*, ed. Jones, vol. 1, p. 117; letter dated 3 May 1818, *The letters of John Keats*, ed. Rollins, vol. 1, p. 279.
44. 'Character of Mr Burke [1807]', *The complete works of William Hazlitt*, ed. P. P. Howe (21 vols., London & Toronto, 1930–34), vol. 7, p. 308.
45. Forster, 'Anonymity: an inquiry [1925]', *Two cheers for democracy*, p. 91.
46. 'A primitive like an orb [1948]', *The collected poems of Wallace Stevens*, p. 441.
47. 'Ode on a Grecian urn [1819]', *The poems of John Keats*, ed. Allott, p. 537; letter dated 22 November 1817, *The letters of John Keats*, ed. Rollins, vol. 1, p. 184.
48. H. D. Aiken, 'The aesthetic relev nce of belief', *JAAC*, 9 (1950–51), 314.
49. Francis Bacon, '*The advancement of learning*' and '*New Atlantis*', ed. Thomas Case (London, 1951), p. 97.
50. Thomas Sprat, *A history of the Royal Society* (London, 1667), pp. 413–14.
51. 'Preface [1802]', *Lyrical ballads*, ed. Brett & Jones, p. 254.
52. Letter dated 1847, *Letters of Edward Fitzgerald*, ed. J. M. Cohen (London, 1960), p. 67.
53. Shakespeare, 'Sonnets', LIV, *The sonnets*, ed. Dover Wilson, p. 29.
54. Justin O'Brien, 'Proust confirmed by neurosurgery', *PMLA*, 85 (1970), 295–97.
55. Charles Dickens, *Bleak House* [1853], ed. Norman Page (Harmondsworth, 1971), pp. 42, 511–12; Gordon S. Haight, 'Dickens and Lewes on spontaneous combustion', *Nineteenth-century fiction*, 10 (1955–56), 53–62.
56. Manuel Bilsky, 'Truth, belief and the value of art', *PPR*, 16 (1955–56), 489.
57. F. H. Ludlam, 'The meteorology of Shelley's ode', *TLS*, no. 3679 (1 September 1972), 1015–16.
58. Henry James, 'The art of fiction [1884]', *The house of fiction*, ed. Leon Edel (London, 1957), p. 25.
59. 'Anacaona [1830]', *The poems of Tennyson*, ed. Ricks, pp. 283–86.

60. 'The vision of sin [1842]', *ib.*, p. 721; Kenner, *The counterfeiters*, p. 106.
61. Florence Moog, 'Gulliver was a bad biologist', *Scientific American*, 179 (1948), 52–55.
62. *The poems of John Keats*, ed. Allott, pp. 478, 62, 533.
63. Walter F. Cannon, 'Darwin's vision in *On the origin of species*', in *The art of Victorian prose*, ed. George Levine & William Madden (New York, 1968), p. 166.
64. 'The [illegible] and [illegible] mariner 1798]', *The poems of Samuel Taylor Coleridge*, ed. E. H. Coleridge, p. 190.
65. George Barker, 'The hippogryph and the water-pistol', X, 2 (1961), 91.
66. Shakespeare, *As you like it*, III iii 20; Laurence Lerner, *The truest poetry* (London, 1960), pp. 204–18.
67. Auden, *The dyer's hand*, p. 19.
68. Johnson, 'Gray', *Lives of the English poets*, intro. Archer-Hind, vol. 2, p. 390.
69. Graves, *Poetic unreason*, p. 189.
70. Eliot, 'Dante [1929]', *Selected essays*, pp. 270–71; M. H. Abrams, 'Belief and disbelief', *UTQ*, 27 (1958), 117–36; William J. Rooney, *The problem of 'poetry and belief' in contemporary criticism* (Washington, 1949).
71. 'Notes on Herbert's *Temple* and Harvey's *Synagogue*', *Coleridge's miscellaneous criticism*, ed. Raysor, p. 244.
72. Watson, *The study of literature*, p. 41.
73. A. E. Housman, *The name and nature of poetry* (Cambridge, 1933), p. 34.
74. 'The author's apology for heroic poetry and poetic licence [1677]', *Essays of John Dryden*, ed. Ker, vol. 1, p. 185.
75. Douglas Bush, 'Tradition and experience', in *Literature and belief*, ed. M. H. Abrams (New York, 1958), p. 43; Erich Heller, *The disinherited mind* [1952] (Harmondsworth, 1961), p. 139.
76. Trevor Eaton, *The semantics of literature* (The Hague, 1966), p. 28: 'A reference which is successfully communicated in the highest universe of discourse may be said to have affidence.'
77. Aristotle, *Rhetoric*, 1404a.
78. 'Tobias Smollett [1821]', *Sir Walter Scott on novelists and fiction*, ed. Ioan Williams (London, 1968), p. 68; James, 'The art of fiction [1884]', *The house of fiction*, ed. Edel, p. 26.
79. Ernest Hemingway, *The green hills of Africa* (New York, 1935), pp. 9–10.
80. Linda Dégh & Andrew Vázsonyi, 'Legend and belief', *Genre*, 4 (1971), 299.
81. E. C. Riley, 'The truth of the matter', *Cervantes' theory of the novel* (Oxford, 1962), ch. 5.

82. Eliot, 'Shakespeare and the stoicism of Seneca [1927]', *Selected essays*, pp. 135–36.
83. Harold Hobson, 'Samuel Beckett, dramatist of the year', *International theatre annual*, no. 1 (London, 1956), p. 153.
84. Burton, *The anatomy of melancholy*, ed. Shilleto, vol. 3, p. 81.
85. 'Timber, or discoveries [1640]', *Ben Jonson's literary criticism*, ed. Redwine, p. 26.
86. 'Preface to Shakespeare [1765]', *Johnson on Shakespeare*, ed. Raleigh, pp. 25–26.
87. Gottfried Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* [1767], quoted in *Hamlet*, ed. Horace Howard Furness (2 vols., London & Philadelphia, 1877), vol. 2, p. 268.
88. Coleridge, *Biographia literaria* [1817], ed. Shawcross, vol. 2, p. 6.
89. George Barker, 'How to refuse a heavenly house', *X*, 1 (1960), 95; *The legend of good women*, Text F, 'Prologue', *The works of Geoffrey Chaucer*, ed. Robinson, p. 483.
90. Walter J. Ong, 'Voice as summons for belief', in *Literature and belief*, ed. Abrams, pp. 88–89.
91. Eliot, 'Dante [1929]', *Selected essays*, p. 257; Martin Jarrett-Kerr, *Studies in literature and belief* (London, 1954).
92. Richards, 'Doctrine in poetry', *Practical criticism*, p. 277; 'Poetry and beliefs', *Principles of literary criticism* (London, 1924), pp. 272–87.
93. Delmore Schwartz, 'Poetry and belief in Thomas Hardy [1940]', in *Critiques and essays in criticism*, ed. R. W. Stallman (New York, 1949), pp. 334–45.
94. Jeremy Hawthorne, *Identity and relationship* (London, 1973), p. 94; Eva Schaper, 'Fiction and the suspension of disbelief', *BJA*, 18 (1978), 31–44.

Notes to chapter 12

1. Allen Tate, 'Is literary criticism possible? [1951]', *Essays of four decades* (Chicago, 1968), p. 44; Sholom J. Kahn, 'Evaluation', in *Encyclopaedia of poetry and poetics*, ed. Alex Preminger (Princeton, 1965), pp. 259–64.
2. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica* (2 vols., Frankfurt, 1750–58).
3. *Kant's critique of judgement* [1790], trans. Bernard, p. 250.
4. 'Oscar Wilde on the witness stand', *The artist as critic*, ed. Richard Ellmann (London, 1970), p. 438.
5. '[Note on] *The merry wives of Windsor*, IV v 130', *Johnson on Shakespeare*, ed. Raleigh, p. 95.
6. Lawrence, *Studies in classic American literature*, p. 170; R. V. Johnson, *Aestheticism* (London, 1969), p. 13; Xenophanes of Colophon, fr. 11, in Kathleen Freeman, *Ancilla to the pre-Socratic philosophers* (Oxford, 1956), p. 22.

7. Lucretius, *De rerum natura*, I 936–42.
8. 'The church porch [1633]', *The works of George Herbert*, ed. F. E. Hutchinson (Oxford, 1941), p. 6; *Milton's Areopagitica*, ed. H. B. Cotterill (London, 1904), p. 16.
9. 'Commentary', *TLS*, no. 3649 (4 February 1972), 126; E. Gilman, 'Literature and moral values', *EIC*, 21 (1971), 180–94; Vincent Buckley, *Poetry and morality* (London, 1959), pp. 14–15; John Casey, 'Art and morality', *The language of criticism* (London, 1966), ch. 9; T. J. Diffey, 'Morality and literary criticism', *JAAC*, 33 (1974–75), 443–54.
10. Jean-Paul Sartre, *What is literature?* trans. Bernard Frechtman (London, 1950), p. 46.
11. Strabo, *Geography*, I 2 5, in *Ancient literary criticism*, ed. Russell & Winterbottom, p. 302; M. H. Abrams, 'Style and the man', *The mirror and the lamp*, pp. 229–35.
12. Cicero, *De oratore*, I 18 83; Quintilian, *Institutio oratoria*, XII I I, in *Ancient literary criticism*, ed. Russell & Winterbottom, p. 417.
13. Q. D. Leavis, *Fiction and the reading public* (London, 1932), p. 233; F. R. Leavis, *The great tradition* (London, 1948), p. 8; Graham Hough, *The dream and the task* (London, 1963), pp. 32–33.
14. Lorrayne Yates Baird, 'The status of the poet in the Middle Ages and the problem of anonymity' (unpub. Ph.D. dissertation, University of Kentucky, 1969), pp. 45–46, 64–65.
15. W. H. Auden, 'September 1, 1939 [1939]', in *Poetry of the thirties*, ed. Robin Skelton (Harmondsworth, 1964), p. 283.
16. Ruskin quoted in Douglas Bush, *Mythology and the Renaissance tradition in English poetry* (Minneapolis, 1932), p. 28.
17. *Republic*, 392b, *The republic of Plato*, trans. Francis Macdonald Cornford (Oxford, 1941), p. 78.
18. '[Notes on] *King Lear*', *Johnson on Shakespeare*, ed. Raleigh, p. 161.
19. *Ib.*; Nahum Tate, *The history of King Lear* [1681], ed. James Black (London, 1976).
20. 'Preface to Shakespeare [1765]', *Johnson on Shakespeare*, ed. Raleigh, pp. 20–21; '[Note on] *Measure for measure*, V i 448', *ib.*, p. 80.
21. Charles Dickens, *Great expectations* [1860–61], ed. Angus Calder (Harmondsworth, 1965), appendix A: 'The end of the novel'; Addison, *Spectator*, no. 40 (16 April 1711), *The spectator*, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965), vol. 1, p. 169.
22. *The usefulness of the stage* [1698], *The critical works of John Dennis*, ed. Hooker, vol. 1, p. 183; Richard H. Tyre, 'Versions of poetic justice in the early eighteenth century', *SP*, 54 (1957), 29–44.
23. Jean Seznec, 'The moral tradition', *The survival of the pagan gods*, trans. Barbara F. Sessions (New York, 1953), pp. 84–121.
24. *The trial of Lady Chatterley*, ed. C. H. Rolph (Harmondsworth, 1961).

25. 'Prologue to *Love triumphant* [1694]', *The prologues and epilogues of John Dryden*, ed. William Bradford Gardner (New York, 1951), p. 175.
26. Letter dated 30 January 1801, *The letters of Charles Lamb*, ed. E. V. Lucas (3 vols., London, 1935), vol. 1, p. 239.
27. Letter dated January or February 1808, *The letters of William and Dorothy Wordsworth: the middle years*, ed. Ernest De Sélincourt (2 vols., Oxford, 1937), vol. 1, p. 170.
28. 'Standard novels and romances [1815]', *The complete works of William Hazlitt*, ed. Howe, vol. 16, p. 6.
29. George Eliot quoted in Ian Gregor & Brian Nicholas, *The moral and the story* (London, 1962), p. 254.
30. 'Table talk', 31 May 1830, *The table talk and omniana of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Ashe, p. 87.
31. 'The poetic principle [1850]', *The works of Edgar Allan Poe*, ed. Ingram, vol. 3, p. 201; 'New notes on Edgar Poe [1857]', *Baudelaire as a literary critic*, trans. Hyslop & Hyslop, p. 135.
32. *Republic*, 378d–e.
33. When the first authorised and unexpurgated edition of *Lady Chatterly's lover* (1928) was published by Penguin Books in 1960, the first printing consisted of 200000 copies (Warren Roberts, *A bibliography of D. H. Lawrence* [London, 1963], pp. 96–97).
34. *The Oxford dictionary of nursery rhymes*, ed. Iona & Peter Opie (Oxford, 1951), p. 149.
35. Steiner, 'To civilise our gentlemen [1965]', *Language and silence*, p. 83.
36. Titus, 1:15; Sir John Harington, *A new discourse of a stale subject, called the metamorphosis of Ajax*, ed. Elizabeth Story Donno (London, 1962), p. 83; D. H. Lawrence, 'Introduction to *Pansies* [1929]', *Selected literary criticism*, ed. Beal, p. 28; Ludwig Marcuse, *Obscene* (London, 1965).
37. Stendhal, *Armance* [1827], ed. Henri Martineau (Paris, 1950), p. 3.
38. 'Preface to *The picture of Dorian Gray* [1891]', *Literary criticism of Oscar Wilde*, ed. Weintraub, p. 229.
39. George Orwell, 'Benefit of clergy. Some notes on Salvador Dali [1944]', *Collected essays* (London, 1961), p. 214.
40. Martial, *Epigrams*, 1 4 8; *The poetical works of Robert Herrick*, ed. Martin, p. 335; Rudd, *Lines of inquiry*, pp. 174–75.
174–75.
41. Théophile Gautier, *La préface de Mlle de Maupin* [1835], ed. G. Matoré (Paris, 1946), p. 25.
42. Leo Tolstoy, *What is art?* [1898], trans. Aylmer Maude (Oxford, 1930), p. 123; Oscar Wilde, *The picture of Dorian Gray* [1891], ed. Isobel Murray (London, 1974), p. 146.

43. Charles Rembar, *The end of obscenity* (London, 1969); C. H. Rolph, *Books in the dock* (London, 1969).
44. *Milton's Areopagitica*, ed. Cotterill, p. 3.
45. Richards, *Principles of literary criticism*, p. 32.
46. Palmer, *The rise of English studies*, p. 11; Frank Kermode, *The classic* (London, 1975).
47. Letters dated 22 and 27 January 1886, *The Swinburne letters*, ed. Cecil Y. Lang (6 vols., New Haven & London, 1959–62), vol ·, pp. 131–30.
48. Joyce, *Finnegans wake*, p. 539; Aldous Huxley, *Crome yellow* [1921] (London, 1969), p. 65.
49. Johnson, 'Gray', *Lives of the English poets*, intro. Archer-Hind, vol. 2, p. 392.
50. 'Preface to Shakespeare [1765]', *Johnson on Shakespeare*, ed. Raleigh, p. 10.
51. Theognis, 'Immortality in poetry', in *Ancient literary criticism*, ed. Russell & Winterbottom, p. 3; Shakespeare, 'Sonnets', XVIII, *The sonnets*, ed. Dover Wilson, p. 11.
52. 'To the memory of my beloved...Mr William Shakespeare [1623]', *Poems of Ben Jonson*, ed. Johnston, p. 286.
53. '[Introductory sonnet to] *The house of life* [1881]', *The works of Dante Gabriel Rossetti*, ed. William M. Rossetti, p. 74; E. M. Forster, 'Cardan [1905]', *Abinger harvest* (London, 1936), p. 195.
54. 'Lycidas [1638]', *The poems of John Milton*, ed. Carey & Fowler, p. 245.
55. 'Epistle to posterity [1351]', *Letters from Petrarch*, trans. Bishop, pp. 5–12; Ovid, *Tristia*, IV 10 1–2.
56. 'Archdeacon Hare and Walter Landor [1853]', *The complete works of Walter Savage Landor*, ed. T. Earle Welby (16 vols., London, 1927–36), vol. 6, p. 37.
57. Denys Page, *Sappho and Alcaeus* (Oxford, 1955), p. 123.
58. Robert Escarpit, *The book revolution* (London & Paris, 1966), p. 34; Alfred Andersch, 'How trivial is the trivial novel?' *TLS*, no. 3632 (8 October 1971), 1219.
59. 'The first epistle of the second book of Horace imitated [1737]', *The poems of Alexander Pope*, ed. Butt, p. 637; Harry Levin, 'The judgement of posterity', *Grounds for comparison* (Cambridge, Mass., 1972), pp. 160–73.
60. George Boas, 'The *Mona Lisa* in the history of taste', *JHI*, 1 (1940), 224.
61. Miskimin, *The Renaissance Chaucer*, p. 30; William R. Mueller, *Spenser's critics* (Syracuse, 1959).
62. Eliot, 'Tradition and the individual talent [1919]', *Selected essays*, p. 15; Kubler, *The shape of time*, p. 35.

63. Addison, *Spectator*, no 70 (21 May 1711), *The spectator*, ed. Bond, vol. 1, pp. 298–303; 'Preface to Shakespeare [1765]', *Johnson on Shakespeare*, ed. Raleigh, p. 16; Max Beerbohm, 'From a brother's standpoint [1920]', *The incomparable Max*, ed. S. C. Roberts, (London, 1962), p. 305.
64. Matthew Arnold, 'The study of poetry [1880]', *English literature and Irish politics*, ed. R. H. Super (Ann Arbor, 1973), pp. 168–70; John Shepard Eells, *The touchstones of Matthew Arnold* (New York, 1955).
65. F. R. Leavis, 'Arnold as critic', *Scrutiny*, 7 (1938–39), 328.
66. R. Brand's definition quoted in John D. Bailiff, 'Some comments on the "ideal observer"', *PPR*, 24 (1963–64), 423.
67. Joyce, *Finnegans wake*, p. 120; Lowry Nelson, 'The fictive reader and literary self-reflexiveness', in *The disciplines of criticism*, ed. Demetz, p. 175; Michael Riffaterre, 'Describing poetic structures', *Structuralism*, ed. Jacques Ehrmann (New Haven, 1966), p. 215; J. Kamerbeek, 'Le concept du *lecteur idéal*', *Neophilologus*, 61 (1977), 2–7; Robert DeMaria, 'The ideal reader: a critical fiction', *PMLA*, 93 (1978), 463–74.
68. L. F. Manheim, 'The problem of the normative fallacy', *Problems of literary evaluation*, ed. Strelka, p. 130.
69. Wladuslaw Tatarkiewicz, 'Objectivity and subjectivity in the history of aesthetics', *PPR*, 24 (1963–64), 157–73.
70. David Hume, 'Of the standard of taste [1757]', *Of the standard of taste and other essays*, ed. Lenz, p. 6.
71. Monroe C. Beardsley, 'Intrinsic value', *PPR*, 26 (1965–66), 1–17.
72. Letter dated 30 January 1818, *The letters of John Keats*, ed. Rollins, vol. 1, p. 218.
73. Hurd, *Letters on chivalry and romance*, pp. 61–62; Emerson R. Marks, *Relativist and absolutist* (New Brunswick, 1955).
74. Oscar Wilde, 'The critic as artist [1891]', *The artist as critic*, ed. Ellmann, p. 392; 'To read or not to read [1886]', *Literary criticism of Oscar Wilde*, ed. Weintraub, p. 4.
75. Sainte-Beuve, 'What is a classic? [1850]', *Selected essays*, trans. Steegmuller & Guterman, p. 8; André Malraux, 'Museum without walls', *Voices of silence* [1953], trans. Stuart Gilbert (London, 1954), part 1.
76. Wellek, *Discriminations*, p. 339; Wimsatt, *The verbal icon*, p. 81.
77. John Passmore, *The perfectibility of man* (London, 1970), p. 234; E. D. Hirsch, 'Faulty perspectives', *EIC*, 25 (1975), 154–68.
78. 'Annotations to Sir Joshua Reynolds' *Discourses* [1808]', *The complete writings of William Blake*, ed. Keynes, p. 451.
79. E. E. Kellett, *Reconsiderations* (Cambridge, 1928), p. 263; Jay B. Hubbell, *Who are the major American writers?* (Durham, N.C., 1972).

99. Randall Jarrell, 'Introduction' to Christina Stead, *The man who loved children* [1940] (New York, 1965), p. xl.
100. 'An essay on criticism [1711]', *The poems of Alexander Pope*, ed. Butt, p. 144.
101. Arnold, 'The function of criticism at the present time [1864]', *Lectures and essays in criticism*, ed. Super, p. 270; *The poet as critic*, ed. Frederick P. W. McDowell (Evanston, 1967).
102. Hubbell, *Who are the major American writers?*, p. viii.
103. Manuscript note dated 12 [illegible] *The* [illegible] *rd Byron*, ed. Ernest Hartley Coleridge & Rowland E. Prothero (13 vols., London & New York, 1898–1901), vol. 11, p. 491; letter dated 18 September 1819, *The letters of John Keats*, ed. Rollins, vol. 2, p. 192; Myrick Land, *The fine art of literary mayhem* (London, 1963).
104. Auden, *The dyer's hand*, pp. 9–10 (and cf. p. 280).
105. Eliot, 'The perfect critic', *The sacred wood*, p. 15; 'The Metaphysical poets [1921]', *Selected essays*, p. 288; 'Milton II [1947]', *On poetry and poets*, p. 160.
106. Eliot, 'The frontiers of criticism [1956]', *On poetry and poets*, p. 107.
107. Eliot, 'The Metaphysical poets [1921]', *Selected essays*, pp. 287–88; Basil Willey, *The seventeenth century background* (London, 1934); Leavis, *Revaluation*.
108. Frank Kermode, *Romantic image* (London, 1957), pp. 138–66; Eliot, 'Hamlet [1919]', *Selected essays*, p. 145; 'The music of poetry [1942]', *On poetry and poets*, pp. 26–38.
109. 'Preface [1800]', *Lyrical ballads*, ed. Brett & Jones, pp. 246–47.
110. Helen Gardner, *The limits of literary criticism* (London, 1956), p. 62.
111. T. S. Eliot, *The waste land*, ed. Valerie Eliot (New York, 1971).
112. James, '*Middlemarch* [1873]', *The house of fiction*, ed. Edel, p. 261.
113. Untitled contribution by T. S. Eliot to *Revelation*, ed. John Baillie & Hugh Martin (London, 1937), p. 30; James, 'The younger generation', *TLS*, no. 635 (19 March 191[illegible]), 133; letter dated 23 November 1915, *The collected letters of D. H. Lawrence*, ed. Harry T. Moore (2 vols., London, 1962), vol. 1, p. 388.
114. Auden, 'Letter to Lord Byron', Part 2, Auden & MacNeice, *Letters from Iceland*, p. 54.
115. Malraux, *The voices of silence*, trans. Gilbert, p. 14.
116. 'Conversation with John Cage', in *John Cage*, ed. Richard Kostelanetz (London, 1971), p. 27.

الفهرست

وزارة الثقافة والاعلام

دار الشؤون الثقافية العامة

بغداد ١٩٨٩

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

السعر : ثلاثة دنانير وخمسمائة فلس